

CIBERLETRAS

Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture

ISSUE 20

La ciudad en la literatura hispánica de los siglos XIX, XX y XXI

December, 2008

Dedicamos este número a todos los autores que han participado en CIBERLETRAS con sus ensayos y también a los lectores que han seguido su trayectoria durante estos diez años. Muchas gracias a todos.

Sección especial: la ciudad en la literatura hispánica de los siglos XIX, XX y XXI

- Pilar Bellver Saez
Tijuana en los cuentos de Luis Humberto Crosthwaite: el reto a la utopía de las culturas híbridas en la frontera
- Enric Bou
Construcción literaria: el caso de Eduardo Mendoza
- Luis Hernán Castañeda
Simulacro y Mimesis en La ciudad ausente de Ricardo Piglia
- Bridget V. Franco
La ciudad caótica de Carlos Monsiváis
- Cécile François
Méendez de Francisco González Ledesma o la escritura de una Barcelona en trance de desaparición
- Oscar Montero
La prosa neoyorquina de Julia de Burgos: "la cosa latina" en "mi segunda casa"
- María Gabriela Muniz
Villas de emergencia: lugares generadores de utopías urbanas
- Vilma Navarro-Daniels
Los misterios de Madrid de Antonio Muñoz Molina: retrato callejero y urbano de la capital española a finales de la transición a la democracia
- Rebecca M. Pittenger
Mapping the Non-places of Memory: A Reading of Space in Alberto Fuguet's Las películas de mi vida
- Damaris Puñales-Alpízar
La Habana (im) posible de Ponte o las ruinas de una ciudad atravesada por una guerra que nunca tuvo lugar
- Belkis Suárez
La ciudad y la violencia en dos obras de Fernando Vallejo

Ensayos/Essays

- Valeria Añón
"El polvo del deseo": sujeto imaginario y experiencia sensible en la poesía de Gonzalo Rojas
- Rubén Fernández Asensio
"No somos antillanos": La identidad puertorriqueña en Insularismo
- Roberto González Echevarría
Lezama's Fiestas
- Pablo Hernández Hernández
La fotografía de Luis González Palma. Historia, crítica e intercambio de miradas en las artes visuales centroamericanas contemporáneas
- Noël Valis
On Writing in Two Languages and Other Intimacies

Notas/Notes

- Hilario Barrero
Félix Urabayen: un vasco en Toledo
- Osvaldo Di Paolo
Trescientoscincuenta: una reactivación de la memoria rosarina
- Ricardo Gutierrez-Mouat
El tren a Travancore, de Rodrigo Rey Rosa: el relato de viajes fraudulento

**Tijuana en los cuentos de Luis Humberto Crosthwaite:
el reto a la utopía de las culturas híbridas en la frontera**

Pilar Bellver Saez

Marquette University

Luis Humberto Crosthwaite es considerado un escritor de frontera. Su obra narrativa, siempre en torno a la compleja ciudad de Tijuana, empieza a publicarse en 1988 y va adquiriendo visibilidad durante los años 90, década que marca “el mejor momento en cuanto a creación y recepción de los autores nacidos o radicados en los estados fronterizos del norte de México” (Rodríguez Lozano 82). Su nombre aparece en antologías y artículos panorámicos junto con el de autores como Rosario Sanmiguel, Mario Anteo y Gabriel Trujillo, todos ellos parte de una “segunda generación” de escritores fronterizos que comienzan a labrarse un nombre en la literatura mexicana gracias, entre otros factores, a la labor de predecesores como Federico Campbell, Jesús Gardea o Rosina Conde (Tabuenca 101). En México, y pese a las dificultades de distribución a las que todavía se enfrentan las producciones culturales del norte, Crosthwaite es un escritor de trayectoria ascendente. El veterano escritor José Agustín menciona su novela *Idos de la mente* (2001) como una de las mejores del nuevo milenio (Mateos-Vega) y en 2002 su antología de cuentos *Instrucciones para cruzar la frontera* llega a ser uno de los diez libros más vendidos en el país. Sin embargo, pese al afianzamiento de su reputación en México como un escritor innovador, Luis Humberto

Crosthwaite sigue siendo un autor poco conocido en los EEUU. Tan sólo una de sus cuatro novelas ha sido traducida al inglés (*The Moon Will Forever Be a Distant Love*) y únicamente dos de sus numerosos cuentos aparecen en antologías accesibles al público norteamericano (1).

Este artículo analiza dos antologías de cuentos publicadas por Luis Humberto Crosthwaite: *No quiero escribir no quiero* (1993), uno de sus primeros trabajos y hasta ahora el que menos atención ha recibido de la crítica, y *Estrella de la calle Sexta* (2000), su antología más comentada por su valor como exponente del carácter “híbrido” o “transnacional” de las culturas en las ciudades de la frontera. Ninguna de estas obras, sin embargo, encaja fácilmente en moldes teóricos que se cimentan sobre un concepto de lo híbrido construido a partir de los postulados teóricos de críticos postcoloniales como Homi Bhabha, y que se basa sobre todo en experiencias relacionadas con las diásporas. Desde esta perspectiva, lo híbrido se ha definido como “an image of between-ness which does not construct a place or condition of its own other than the mobility, uncertainty, and multiplicity of the fact of constant border crossing itself” (Grossberg 91-92). La frontera se convierte así en un concepto abstracto, un “tercer espacio” de carácter utópico en el que se originan nuevas prácticas culturales que permiten a sus sujetos emanciparse de las metanarrativas nacionales que los marginan y el sujeto fronterizo se define como una especie de nómada cuyo continuo deambular entre diferentes significantes culturales garantiza que se posponga indefinidamente su llegada a una visión esencial (o monocultural) de la identidad. Los cuentos de Crosthwaite cuestionan este carácter exclusivamente nómada y utópico de las identidades de la frontera. En los cuentos esta transitada ciudad se presenta como un

conglomerado humano conflictivo y contradictorio en el que persisten férreas líneas de identificación social y cultural entre los diferentes grupos sociales que la habitan.

En el panorama de las literaturas contemporáneas de la frontera la narrativa de Crosthwaite emerge como obligado punto de referencia de un quehacer artístico que, como diría Tabuenca Córdoba, ‘reterritorializa’ el sujeto fronterizo.⁽²⁾ En este caso, reterritorializar implica retratar el lado humano y cotidiano de la vida en sus grandes ciudades y mostrar a sus habitantes como individuos con profundas raíces familiares y culturales en la región. Más específicamente, Tijuana se erige en protagonista indiscutible de los cuentos publicados por el autor. Tal y como admite el propio Crosthwaite en una entrevista, Tijuana es una ciudad “exagerada en muchos sentidos” (“Narrador”). Es una de las ciudades más pobladas del norte de México (1.5 millones de habitantes) y uno de los pasos fronterizos más transitados del mundo, con un promedio de 50.000 cruces de vehículos al día (Piñera Ramírez). El espectacular desarrollo de su actividad comercial, turística e industrial en los últimos cincuenta años ha convertido la ciudad en un foco permanente de inmigración dentro del propio México. Estos cambios han alterado radicalmente la fisonomía de la ciudad y han provocado la aparición de numerosos problemas sociales y medioambientales, incluyendo un aumento considerable del crimen que ha salpicado también a las instituciones políticas y gubernamentales (baste recordar los asesinatos del candidato presidencial Luis Donaldo Colosío en 1994 y del jefe de la policía local en 2000).

Las palabras de Crosthwaite sin duda aluden a estos dramáticos cambios. Sin embargo, para el escritor, Tijuana es también una ciudad como otra cualquiera, un lugar enraizado en la rutina y las convenciones de la vida diaria. Así, cuando le preguntan si considera

que Tijuana representa la frontera del siglo XXI, el escritor matiza: “Yo tengo una visión mucho más convencional. Para mí es una ciudad cotidiana que tiene que ver con mi familia, con llevar a mis hijos todos los días a la escuela. En este sentido, es una ciudad parecida a todas las demás” (“Narrador”). El énfasis en lo cotidiano y la superposición de dos generaciones en un mismo espacio que nos ofrece la cita le confieren a la ciudad un sentido de estabilidad y una proyección histórica que contrasta con aquellas visiones más conocidas. Aquellas resaltan exclusivamente la vertiginosa transformación de la ciudad de “rancho fronterizo” en “metrópoli transnacional.” Para el escritor lo más importante va a ser dar vida literaria a esta ciudad de carne y hueso, sacar a la luz un paisaje íntimo y personal que tiende a pasar desapercibido tanto al visitante como al estudioso ocasional. Esta Tijuana cuyos contornos locales suele desdibujarse en un discurso académico enfocado en su dimensión cosmopolita y global coexiste además con el estereotipo de la ciudad como paraíso del crimen y la prostitución que domina el imaginario estadounidense desde las primeras décadas del siglo XX. Esta imagen cobra fuerza cuando la “Ley Seca” en los EEUU hace florecer la industria del entretenimiento en la entonces pequeña y polvorienta ciudad, y se refuerza en la década de los cuarenta por la afluencia de soldados norteamericanos de las cercanas bases militares a los bares y prostíbulos de su famosa Avenida de la Revolución. Con todo, la reputación de Tijuana como santuario del vicio excede con creces la realidad, una realidad que, tal y como nos recuerda Daniel Arreola, no es ni ha sido muy diferente de la de los barrios chinos de cualquier ciudad estadounidense, incluida San Diego (363). En palabras del historiador Jorge Bustamante: “. . . in the world of images attached to places, Tijuana’s legend appears stronger than its current reality” (487).

En *No quiero escribir no quiero* se manifiesta de forma contundente el deseo de Crosthwaite de rescribir Tijuana desde dentro. En estos cuentos ya se aprecian las características más celebradas de la literatura del autor: el humor, la parodia, el uso poético del lenguaje coloquial, los juegos tipográficos, la alusión al lenguaje de los medios masivos, etc. Pero, por otro lado, también hay elementos que hacen más difícil su adscripción a un modelo que resalte exclusivamente su carácter híbrido o posmoderno. La ausencia total de “spanglish”, el apego a temas y a figuras locales y, sobre todo, la presencia de un tono nostálgico e intimista que envuelve incluso sus cuentos más irreverentes y que llena de recuerdos e historia la bulliciosa realidad de la ciudad hacen difícil encajar esta obra en aquellos moldes que se centran exclusivamente en el carácter híbrido o migratorio de las producciones culturales de la frontera.

La mayoría de las historias recogidas en la colección parecen nacer de sus propias experiencias de infancia y adolescencia. En “Tijuana”, una de las primeras piezas, el narrador manifiesta la característica mutabilidad de la ciudad con una cierta nostalgia: “No es necesario ser un viejo en Tijuana para observar su transformación. En otros lugares, el tiempo apenas hace mella. En esta ciudad, el tiempo es tan visible como la marquesina electrónica del Centro Cultural” (*No quiero* 17). Crosthwaite proyecta la ciudad sobre su pasado para hacerla existir más allá de su popularidad presente, en busca de sentar los cimientos sobre los que construir una representación de la misma más íntima y personal. Paradójicamente, la necesidad de hacer existir Tijuana en la mente del lector como un espacio vivo y real se manifiesta en la insistencia del narrador por nombrar personas y lugares que han ido desapareciendo o transformándose: “¿Dónde quedarían las tortas de El Turco, los matinés dominicales del Zaragoza y los

Baños del Mar en el Paseo Costero? ¿Dónde la 5 y la 10, los Patines Biónicos y los *Hot Dogs* de la *Macons Kres?*. . .” (*No quiero* 18). El movimiento, el cambio, es algo inevitable pero, tal y como concluye el narrador, lo que hace que la ciudad verdaderamente cobre vida no son sus edificios ni sus monumentos. Por el contrario, “son los recuerdos, ese material abstracto, a diferencia de las construcciones, los que permanecen para siempre . . .” (*No quiero* 19). Fiel a esta idea, muchas de las historias en la colección recrean momentos aparentemente insignificantes de la infancia y de la juventud de los personajes: un partido de béisbol en el parque, una tarde en la playa escuchando música, la anticipación antes de un concierto de Carlos Santana. La adolescencia de los protagonistas, con su característico énfasis en la amistad y en la reafirmación de la propia personalidad, se hace eco en el texto de la búsqueda de una identidad colectiva en el pasado de la ciudad que se contraponga a la imagen más conocida de Tijuana como lugar de paso o como fenómeno socio-económico de la globalización.

Esta evocación de la ciudad como pasado perdido que dota al narrador de un fuerte sentido de permanencia e identidad se encuentra también en la obra de otros escritores fronterizos. Diana Palaversich describe a los narradores de los cuentos del también escritor tijuanaense Federico Campbell (3) en términos que fácilmente se podrían aplicar a muchas de las historias de esta colección: “El narrador-personaje . . . no es un *flâneur* [sic] que deambula por la ciudad sin rumbo fijo, sino un caminante que hace un recorrido seguro por los pasillos de su memoria. . . . Para el narrador, contemplar la ciudad significa revivir el pasado y reconstruir los episodios en los cuales se encarna la historia colectiva y personal . . .” (104).

Esta Tijuana envuelta en nostalgia y color local que construye Crosthwaite es además una comunidad de personas con la que el escritor se siente profundamente comprometido. Las anécdotas de infancia y adolescencia que se incluyen en las historias de esta colección tienen también el efecto de crear una sensación de familiaridad o complicidad entre lector, narrador y espacio narrativo que refuerza la perspectiva territorial desde la que Crosthwaite narra la frontera. Por ejemplo, muchos de los personajes van reapareciendo a lo largo de la narración, de forma que se va tejiendo una red de nombres y personalidades que sirve para entrelazar y dar coherencia a las diferentes historias.

La dimensión cotidiana y comunitaria de la vida en las grandes ciudades de la frontera también se percibe en el uso del lenguaje característico de los medios masivos y populares de comunicación. Por ejemplo, el lenguaje usado en las dedicatorias recuerda al lenguaje empleado en los programas radiofónicos a los que oyentes llaman para dedicar canciones a sus seres queridos: “*Cuatro para disfrutar con Carmen, Gume y Fanny en el Lugar del Juglar*” (*No quiero* 45). Los títulos de las secciones en las que se agrupan las historias hacen referencia a conocidos boleros mexicanos y se apropian de su retórica exagerada y sentimental: “*Cuando un cariño vuela, nada consuela mi corazón*” (*No quiero* 15) o “*Vende caro tu amor, aventurera*” (*No quiero* 29). Estos ecos del lenguaje radiofónico y musical convierten al lector en oyente del texto, quien de esta manera pasa también a formar parte de ese círculo íntimo de personas a las que las historias parecen ir dedicadas. A su vez, el lenguaje de los medios populares de comunicación le da vida y cuerpo a la palabra escrita, e introduce una dimensión oral en

el texto que le permite al autor captar de forma más efectiva la bulliciosa personalidad de Tijuana. La prosa de Crosthwaite contrasta así con un discurso académico que ha popularizado la idea de Tijuana como aséptico “laboratorio de la posmodernidad”, al retratar la frontera como un espacio profundamente cercano al escritor, humano y vital. Al mismo tiempo, esta prosa sonora da voz a una ciudad donde la gente crece, ama, ríe o llora como en cualquier otro lugar –‘una ciudad como las demás’, parafraseando al autor- y sirve de claro contrapunto a las imágenes sensacionalistas que tienden a presentar Tijuana en los medio de comunicación exclusivamente como paraíso del crimen y la violencia.

Los cuentos de *No quiero escribir no quiero* no sólo subvierten los clichés más comunes que se han popularizado sobre la ciudad: Tijuana como un lugar de paso habitado casi exclusivamente por turistas o emigrantes o como una ciudad violenta y criminalizada. Su prosa también saca a la luz el modo en que intelectuales y académicos hablan selectivamente de esta ciudad, y de la frontera en general, enfocándose en aquellos aspectos que sirven para corroborar una serie de teorías preestablecidas. En “Por qué Tijuana es el centro del universo”, una de las últimas historias de la colección, un perplejo narrador se pregunta: “¿Habrà surgido la vida, Adán y Eva, el *Big Bang*, Darwin, Matusalén, de esta famosa y con frecuencia vituperada ciudad fronteriza? . . . Bastante se ha escrito ha este respecto . . .” (*No quiero* 75). El narrador entonces explica que, según el “renombrado intelectual” Salvador Freixedo, el Cosmos sí se originó en Tijuana: “Por supuesto, Freixedo lo ubica ‘millones de años atrás’, en un tiempo remoto anterior al panismo, a las maquiladoras y a los teléfonos públicos Ladatel . . .” (*No quiero* 75). Desde el instante en que comienza el Bing Bang, “un *Bing Bang*. . . ruidoso,

lleno de fuegos pirotécnicos y globos reventados, justo en el centro de la Avenida Revolución” (*No quiero* 76), se suceden en la ciudad una serie de eventos que evocan las dramáticas consecuencias de los conflictos socio-económicos que tienen lugar en la frontera: “Aparecen los perros policías, la demagogia, se hace la luz . . . Y luego el Tercer Mundo, El Tratado de Libre Comercio, los países desarrollados y la historia del planeta brotan de la Avenida Revolución y se acomodan en los libros y en los lugares donde ahora sabemos que existe” (*No quiero* 76-77) La aguda crítica del escritor funciona en este texto a diferentes niveles. Por un lado, la palabra “centro” del título revela de forma irónica la profunda marginalidad de muchos de los habitantes de Tijuana, una ciudad de contrastes extremos entre ricos y pobres, el punto en el que se encuentran el Primer y el Tercer Mundo. Las trágicas consecuencias de este encuentro son, de hecho, el eje temático de algunos de sus cuentos y obras posteriores (4). El título también ironiza sobre la posición periférica que durante años han ocupado las provincias del norte en la escena política y cultural mexicana. Más específicamente, la lectura de este relato trae a la memoria los diferentes programas culturales que lanza el gobierno central a partir de los años 80 para promover la cultura fronteriza y para mejorar la comunicación con los estados del norte. Estos programas fueron duramente criticados por muchos intelectuales locales por no ser verdaderamente inclusivos y por privilegiar proyectos literarios que rescataban y enfatizaban tradiciones y valores propios de la cultura nacional, es decir, aquellos que anulaban posibles diferencias regionales y reforzaban el mito de la pureza de la identidad mexicana en el contexto de la inminente firma de NAFTA (Tabuenca Córdoba 93). En el cuento de Crosthwaite parece cuestionarse esta sospechosa y repentina “centralidad” adquirida por la cultura nortea en la política cultural oficial. A su vez, en la figura de Salvador Freixedo y su

loca teoría del Bing Bang tijuanaense el escritor hace que cobren vida literaria los numerosos artículos periodísticos y ensayos que han aparecido desde entonces para explicar las peculiaridades y la dinámica de las regiones fronterizas, muchos de ellos de la pluma de los más reputados cronistas culturales contemporáneos (Carlos Monsiváis 1981, 2003; Juan Villoro 1995, 2000). El ensayista tijuanaense Heriberto Yépez, ácidamente llama a la proliferación de estudios sobre su ciudad la “tijuanaología”, y la describe como la ciencia de convertir a Tijuana en la encarnación de todos los problemas que aquejan al país, para así evitar realmente enfrentarlos:

La frontera es la paradójica oportunidad para que nuestros males nacionales (la pobreza, la migración, el crimen) le ocurran a otros . . . Hablar de frontera desde el lado mexicano es la enorme oportunidad para tratar nuestro pan diario como platillo exótico; hablar de la discriminación y la desigualdad como si fuera un caso y no la realidad cotidiana . . . La frontera es donde todas las mentes nacionales se lavan las manos . . . ¡México no somos nosotros! ¡Toda la culpa la tiene Tijuana! (84-85).

Para Yépez escribir sobre esta ciudad se ha convertido también en una de las formas en que las élites intelectuales exhiben su familiaridad con las corrientes de pensamiento de moda sin tener que profundizar en su verdadero calado: “Somos un ‘collage’, un ‘hibridismo’, un ‘prisma’, un ‘aleph’, etcétera. Sospecho que todo este vocabulario del caos es utilizado como estrategia estilística para no ahondar en la reflexión. Si Tijuana es un ‘prisma’, a todas luces, no necesita análisis a fondo, sino frases pintorescas y

retratos coloridos... ¡Admirad la brillantez de mis retruécanos! (88). La obra de Crosthwaite no alude tan directa ni tan duramente como los ensayos de Yépez a las razones que pueden explicar la popularidad de Tijuana en el imaginario mexicano contemporáneo, pero sí pone de relevancia de forma sutil las limitaciones de estas visiones foráneas que se acercan a la ciudad en busca de confirmar una serie de prejuicios o de ideas preestablecidas. Por ello, al final del cuento, la ciudad vuelve a quedar reducida a sus verdaderas proporciones y sus habitantes, a pesar de haber sido arrastrados en un primer momento por el aluvión de la popularidad, se acaban dando cuenta de que “... todo ya existía antes que ellos, que la ciudad de donde surgen es solo un lugar de mediana relevancia en una nación mexicana, sobre un planeta que gira alrededor de una estrella amarilla que tiene mucho tiempo existiendo, mucho más que la ciudad misma” (*No quiero* 77). Con esta conclusión Crosthwaite nos recuerda que Tijuana no es el fenómeno social y cultural del siglo, ni la prueba que confirma o desmiente cualquier y todas las teorías existentes sobre el narcotráfico, la globalización o la multiculturalidad (5). Más allá de los diferentes mitos, teorías y explicaciones nacionales y foráneas que se han popularizado sobre la ciudad, ésta emerge en las historias de esta primera colección como ‘una ciudad cualquiera’, como un espacio íntimo entretejido por múltiples historias personales y narrado desde la perspectiva de alguien que habita y se siente pertenecer a la frontera. Es obvio que para el autor las características socio-económicas que han hecho saltar Tijuana a la palestra de los estudios sobre el multiculturalismo o la globalización no son las que hacen que la ciudad sea excepcional. Lo excepcional para el escritor es que Tijuana sea su hogar. Su prosa nos recuerda así que, más allá de su imagen pública, todas las ciudades son excepcionales para sus habitantes por la historia personal y colectiva que encierran.

Si en su primera antología de cuentos Crosthwaite establece esta perspectiva íntima, en la segunda, el autor profundiza en el conflictivo y contradictorio paisaje humano y social que la caracteriza. *Estrella de la calle Sexta*, publicada siete años después por la editorial Tusquets, representa el comienzo del reconocimiento del escritor fuera del ámbito local e incluso nacional. Es quizá por ello que esta antología ha recibido bastante más atención por parte de la crítica tanto en los EEUU como en México (Hernández, 2000; Vilanova 2002; Lamb, 2003; Abrego 2006; Insley 2007). En los tres cuentos que componen la colección Tijuana, sus sonidos, sus gentes y su vida siguen siendo los protagonistas indiscutibles de las historias. El uso de un lenguaje coloquial salpicado de idiolectos propios de la frontera y la diversidad cultural de los personajes que pueblan las historias (cholos, chicanos, gringos) han permitido que estos relatos y especialmente el cuento titulado “Sabaditos en la noche” se mencionen como exponentes de la nueva cultura híbrida o transnacional que se gesta en las ciudades del norte mexicano. Así, al reseñar esta antología, Juan Villoro califica a Crosthwaite como “el gran mitógrafo de Tijuana” y recurre a Néstor García Canclini y a sus *Culturas híbridas* para establecer la importancia de la obra: “En tres relatos que dependen más de las atmósferas que de las tramas, Crosthwaite recupera el mayor laboratorio social de la posmodernidad . . . La frontera más cruzada del mundo, principal vivero de la cultura híbrida en Mexamérica, ofrece suficientes pintoresquismos para colmar los archivos de la antropología pop” (“Nada”). La referencia a García Canclini no es casual. De hecho, la visión de Tijuana como metrópoli híbrida y transnacional por excelencia cobra fuerza en los estudios culturales gracias sobre todo al trabajo de este antropólogo latinoamericano (6).

Considera que la interacción entre las culturas locales y la cultura occidental resultante de los procesos de desterritorialización provocados por las migraciones nacionales e internacionales en Latinoamérica da lugar a procesos paralelos de hibridización. Estos suponen la fusión en un todo nuevo de viejas prácticas culturales diferenciadas. Desde esta perspectiva, las ciudades mexicanas de la frontera con los EEUU, por su proximidad geográfica y por la relación económica excepcional que mantienen con sus “gemelas” estadounidenses, se convierten en espacios de experimentación privilegiados. Allí los elementos culturales heterogéneos se combinan para dar expresión a las vivencias de grupos normalmente excluidos de los circuitos de producción y distribución cultural nacional (jóvenes, emigrantes, subculturas urbanas, etc.). Pese a su relevancia y pese a sus numerosos aciertos, este concepto de hibridez como fusión cultural frecuentemente ha acabado celebrándose como una nueva forma de cosmopolitismo que trasciende condicionantes de clase, género o raza y que puede funcionar como alternativa cultural de futuro en un mundo cada vez más globalizado. Por ejemplo, Michael Dear y Gustavo Leclerc, en su introducción al volumen *Postborder City. Cultural Spaces of Baja California* (2003), afirman que hibridismo y cosmopolitismo son los elementos constitutivos de la condición fronteriza y definen “cosmopolitismo” como una experiencia cultural transnacional “occurring from the bottom up, consisting of strategies through which people adjust, survive, and even thrive in this new world” (9). Poco después admiten que esta visión encierra una excesiva positivización de las ideologías que conviven en la frontera, pero zanján la cuestión afirmando: “Ironically, the improvisations and contingencies of cosmopolitanism often remain invisible to much of Southern California’s population. Prejudice blinds many people to the shifts happening around them” (9).

Es obvio que conceptos como cosmopolitismo o hibridización no pueden aplicarse a todos los fenómenos culturales y artísticos de la frontera sin mayor reflexión. De hecho, cada vez son más las voces, sobre todo del lado mexicano (7), que cuestionan el excesivo énfasis dado por las ciencias sociales y los estudios culturales a los fenómenos de interacción económica, social y cultural entre las ciudades mexicanas y sus vecinas estadounidenses, Tijuana-San Diego, por ejemplo. Cuestionan también la consiguiente aparición de identidades híbridas que supuestamente desplazan formas previas de interacción entre sus habitantes. En *Crossing Borders, Reinforcing Borders* (2000) el antropólogo Pablo Vila hace un inventario detallado de los prejuicios, recelos y sospechas que siguen caracterizando las relaciones sociales de los diferentes grupos que conviven en las ciudades de la frontera. Vila nos alerta que metáforas como la de “cruce” o “border crossing”, tan frecuentemente utilizadas en la literatura y en la crítica cultural contemporánea para referirse a los procesos sociales y culturales que están teniendo lugar en la región, deben ser complementadas por otras que aludan a “su reforzamiento”. Afirma: “other identity narratives [which] reinforce the bold limits –the strict categorical distinctions . . . the Western logic of identity, the logic of either/or– that are the antipodes of a ‘hybrid’ or ‘mestiza’ way of thinking” (9). Dentro de esta misma línea de investigación, nuestro análisis del cuento “Sabaditos en la noche” demostrará que los elementos supuestamente híbridos de este texto no representan el nacimiento de un tercer espacio cultural alternativo que se caracteriza por la fluidez y el cosmopolitismo de sus identidades, sino que son parte de una estrategia narrativa mediante la cual se resaltan las profundas desigualdades y diferencias que siguen caracterizando la vida diaria en las grandes urbes. De hecho, y pese a la primera impresión que ofrece el texto, ésta es una obra claramente conectada a la anterior.

En *Estrella de la calle Sexta* se sigue manifestando el mismo deseo del autor por enraizar la ciudad de Tijuana en un contexto geográfico y humano concreto, aunque el tono nostálgico e intimista haya desaparecido por completo. Tanto la calle Sexta como el salón *La Estrella* son conocidos espacios de ocio en Tijuana y, como tales, forman parte de esa misma cartografía detallada que construyera el autor en la anterior antología para dotar a la ciudad de historia y significación personal. Es más, “Sabaditos en la noche”, como muchos de los cuentos ya analizados, sigue siendo un relato crítico y desmitificador de las visiones de la ciudad que surgen desde fuera. En este caso lo que se desmitifica es la utopía que el concepto de hibridez encierra, es decir, la idea de que las grandes ciudades de la frontera se está gestando un nuevo cosmopolitismo que puede trascender viejas distinciones de clase, nación y etnia, y que puede llegar a convertirse en referente cultural mundial para el nuevo milenio.

El narrador y protagonista de “Sabaditos en la noche” es un personaje anónimo, un “gringo” de madre mexicana que vive en los EEUU pero que se sienta todos los sábados en la misma esquina de la calle Sexta de Tijuana para ver pasar ante sus ojos a los protagonistas de la noche de la ciudad: “Hey, hey, aquí nomás mirando pasar las beibis. Todos los sábados me encuentras sentadito en esta esquina, trapeando, agarrando mi cura. ¿Ya viste aquella morra? Por eso estoy aquí, mirando mirando” (*Estrella* 13). A primera vista, la historia parece ser una celebración del movimiento callejero y de la cualidad cosmopolita y mestiza de una ciudad que se erige en verdadero microcosmos de la sociedad global: “Miras a la gente, sus rostros felices, bravos, furiosos, toda la noche, uno tras otro, los ojos redondos, rasgados, las cabezas rapadas, los cabellos lacios, chinos, ondulados, rubios, oscuros, verdes y azules, la piel

morena, blanca, negra, los ceños fruncidos, las carcajadas sonoras, los cuerpos flexibles, las sillas de ruedas, pásenle, pásenle . . . “ (*Estrella* 24). El propio ir y venir del protagonista entre México y EEUU los fines de semana parece poner en un primer plano la desterritorialización o el nomadismo que se considera característico de los grupos sociales de la frontera. Sin embargo, conforme avanza la narración es obvio que el ajeteo mundano de la calle contrasta dramáticamente con la intensa soledad del protagonista, quien nos va revelando entre trago y trago los hechos de un pasado amargo y de un presente vacío: una infancia truncada por el abandono paterno del hogar, un matrimonio fracasado, una hija con la que ha perdido el contacto y, sobre todo, su trabajo actual como carrocero, “dedicado a hacer que las cosas sean como fueron, capaz de borrar las huellas de los accidentes, devolver el pasado” (*Estrella* 52). Desde esta perspectiva, el tránsito continuado de personas que caracteriza las tardes de sábado en la conocida calle Sexta no puede ser considerado exclusivamente como representativo del carácter híbrido y fluido de las producciones culturales de la frontera. Más bien hay que verlo como una estrategia narrativa por la que se realiza el estancamiento emocional del protagonista, paralizado por la imagen fija de un pasado que, a diferencia de los carros que pasan por sus manos en el taller, no ha sido capaz de reparar. No resulta extraño entonces que sea el carro, y no la calle, el símbolo en torno al cual se va construyendo el personaje. El carro es además el símbolo por excelencia del espíritu individualista del norteamericano, de la búsqueda constante de nuevos horizontes y fronteras, del deseo imparable de progresar y mejorar de condición social. En esta historia, sin embargo, los carros averiados que pasan por el taller donde trabaja el protagonista representan el fin de un viaje que él no ha podido continuar: “Ese carro no lo pude reparar. De seguro se fue al cielo, el pobrecito, a dónde más. Por eso le meto

tantas ganas a mi trabajo, imposible explicárselo a mi patrón pendejo . . .” (*Estrella* 52).

Desde esta perspectiva el monólogo íntimo de este personaje se convierte también en una desmitificación del sueño americano y de la perenne fe del estadounidense en el movimiento (de personas, bienes o fronteras) como garantía del progreso social. El carro, símbolo por excelencia de la libertad y de la esperanza de cambio, representa en este cuento los límites del sueño americano, la constatación amarga de que al otro lado los sueños tampoco se pueden realizar.

En “Sabaditos en la noche” el continuo movimiento que rodea al personaje resulta ser, paradójicamente, aquello que revela su profunda inmovilidad emocional. La simbólica desterritorialización del protagonista no es pues algo intrínseco a su identidad cultural como habitante fronterizo, sino fruto de sus circunstancias personales y de una compleja vida emocional. Del mismo modo, la existencia de otros elementos supuestamente híbridos en el texto tampoco apunta necesariamente al nacimiento de una nueva identidad que fusiona los diferentes elementos que la integran. Por ejemplo, el uso de español e inglés a lo largo de la narración, que muchos interpretan como emblema de la ambigüedad cultural de la frontera, es de nuevo una estrategia retórica que acaba poniendo de manifiesto las férreas barreras raciales, sociales y culturales que caracterizan la interacción entre los diferentes grupos que coexisten en ella. En primer lugar, debemos matizar que el relato no está escrito en “spanglish”, esa mezcla de español e inglés que algunos escritores latinos en los EEUU han utilizado con éxito para documentar una práctica lingüística habitual en sus comunidades y para legitimarla como vehículo de expresión literaria. El “spanglish”, considerado en su definición más amplia como una práctica que incluye fenómenos como “alternancia de códigos”,

“préstamos”, y “calcos” (Torres 330), no se da de forma sostenida en la narración, sino que en todo caso aparece esporádicamente en algunas frases o expresiones (ej. *nos guachamos nexwik*). Este cuento está escrito en español, un español mexicano en el que se combinan diferentes registros según las necesidades narrativas: un registro a veces poético, un registro coloquial que a menudo se salpica de términos del pachuco, y un inglés que se transcribe fonéticamente al modo en que los hispanohablantes lo pronuncian. Este inglés fonéticamente españolizado es el que ocupa un lugar prominente en la narración. Lo encontramos, por ejemplo, cuando se reproduce la interacción de los mexicanos con los turistas estadounidenses (ej. *guana taxi, sir*); o, más importante aún, cuando se reproduce la interacción de los personajes mexicanos con el propio narrador. Como en un pasaje en el que el protagonista trata de hablarle de su mamá a Doña Margarita, su compañera del baile del salón *La Estrella*: “ ‘No búlchit, yas dans’, me dice [Doña Margarita], aunque le insista en que me hable en español” (*Estrella* 30). Resulta significativo que en éste y otros pasajes del relato el protagonista insista en que le hablen español, como si fuera consciente de que el inglés lo identifica como “gringo”, interponiendo una distancia entre él y el resto de los personajes “mexicanos”. Es por ello que el uso del inglés en este cuento no puede considerarse representativo de una forma de comunicación compartida entre los habitantes de la frontera que revela “una identidad y un lazo de pertenencia a un mundo propio” (Abrego 26). Tampoco puede considerarse, como afirma Villoro, signo inequívoco de la aparición de una nueva identidad fronteriza: “Leer a Crosthwaite es un acto migratorio . . . miembro de la real Academia del Spanglish, recrea el edén donde el país comienza y los hombres inventan una lengua con fervor adánico” (“Nada”). Por el contrario, en este cuento Crosthwaite retrata una sociedad en la que los dos idiomas interactúan y

conviven por necesidades sociales y económicas, pero en el que persisten las identidades culturales “nacionales” que cada idioma representa (8).

Esta forma de expresarse constituye también un componente esencial en la caracterización cultural del protagonista y narrador del cuento, un personaje que, huyendo de su pasado, busca vanamente los sábados construirse una nueva identidad al otro lado de la frontera. De hecho, desde el comienzo del relato el narrador ha insistido en no identificarse como “gringo” sino en situar su identidad en algún lugar indeterminado entre ambas culturas: “Mi patrón, ese güey, sí es gringo, para que vea... Yo soy otra onda. Claro que no soy de por aquí, como explicarlo, sí soy gringo y no soy gringo, ¿me entiendes? Hay más unión entre esa raza, entre los meseros y yo, que con toda la bola de gringos-güeros-atole-en-las-venas. Este es mi paraíso” (*Estrella* 16). El narrador de esta historia cree que más allá de su nacionalidad existe una afinidad cultural, emocional o de intereses con sus conocidos mexicanos que trasciende las diferencias que los separan. Sin embargo, el mero hecho de que el personaje se vea obligado a hacerse esta reflexión revela que, pese a sus esfuerzos por integrarse y pertenecer al mundo cultural de los meseros y cantineros de Tijuana, existe una distancia insalvable entre ellos. El uso de la palabra “paraíso” es a su vez significativo, pues nos remite a un plano de irrealidad que convierte la posible indeterminación o hibridación cultural del personaje en una fantasía personal. El deseo del protagonista de trascender las fronteras de la identidad del mismo modo en que cruza semanalmente la demarcación internacional entre ambos países se desmorona definitivamente hacia el final del cuento, cuando al preguntarle a su asidua compañera de baile, Doña Margarita, si ella de verdad cree que él es un gringo, la mujer le responde sin dudar “-Qué otra

cosa, mijo, un gringuito como todos” (*Estrella* 64). Las palabras de Doña Margarita se hacen eco en el texto de una diferencia fundamental entre “gringos” (o chicanos) y mexicanos que pone fin a la ficción de hermandad en la que vive el protagonista. Los primeros gozan del derecho de cruzar libremente, mientras que para la mayoría de los mexicanos la frontera representa un muro infranqueable que pone coto a sus aspiraciones y deseos; para los primeros el cruce de fronteras es un privilegio que deriva de su condición de ciudadanos estadounidenses, para los segundos es una condición de su marginalidad. De hecho, al final del cuento, Doña Margarita, con quien el protagonista ha mantenido una cierta relación de intimidad a lo largo del relato, le ruega que la lleve con él al otro lado, a lo que éste se niega categóricamente, exclamando: “Despídase, Margarita. Bájese de mi fiel tordillo que este caballo no es lo suficientemente grande para los dos. Ahora sí se planta la palabra FIN en el horizonte y se acaba esta conversación. Por eso mejor le corro, rápido rápido me alejo de esta calle, de esta ciudad y de este país ... Mejor nos vemos el próximo sábado, nos guachamos nexwik” (*Estrella* 65). El tono jocoso de esta conclusión no impide que éste sea un final amargo mediante el que se nos recuerda que las identidades no se construyen ni se redefinen independientemente de la realidades sociales e históricas que las rodean. La parodia del típico final de película del oeste americano que culmina el relato hace emerger la relación que se había construido entre esta mujer y el protagonista como una ficción, como algo interesado y circunstancial; el “nos guachamos nexwik” con el que el personaje concluye su monólogo no puede interpretarse como fruto de la complicidad cultural entre sujetos fronterizos, sino que más bien se convierte en parodia de un supuesto lenguaje mestizo de la frontera, una forma amarga de interponer una distancia entre los personajes y de revelar las barreras que continúan separando a dos poblaciones

que viven realidades históricas marcadamente contrastadas. Es importante recordar a este respecto que el propio García Canclini, a cuyo *Culturas híbridas* nos hemos referido como libro que sienta las bases del debate sobre las culturas de la frontera en los años noventa, en un artículo más reciente matiza la idea de que la hibridez pueda celebrarse ingenuamente como una reconciliación o fusión de elementos y concluye: “Hybridization is not synonymous with reconciliation, in the same way artistic fusions cannot eradicate contradiction. So-called ‘post-border cities’ are only partially so, because they do not put an end to borders or segregation” (“Rewriting” 284). La esquina donde se apuesta el protagonista de este cuento todos los sábados por la noche es un cruce de caminos por el que transitan gentes de procedencia y aspiraciones variadas, pero este cruce no implica necesariamente la existencia de identidades híbridas en las ciudades de la frontera o la desaparición automática de otras categorías (nacionales, de clase, o de género) en su configuración.

Es obvio que para Crosthwaite la frontera no es una metáfora que representa el deseo del sujeto artístico por construirse un espacio imaginario al que pertenecer dentro de una cultura o sociedad que lo margina, a la manera de Gloria Anzaldúa y otros autores chicanos. Tampoco es un espacio cultural globalizado en el que interactúan y se fusionan elementos culturales de procedencia diversa. La idea de frontera que emerge en esta obra a partir del retrato de Tijuana se cimenta más bien en las vivencias diarias de sus habitantes y en el relato de las experiencias y situaciones que forman el tejido de su intrahistoria. La Tijuana que nos describe Crosthwaite en éste y en sus anteriores cuentos es además un mundo donde las barreras entre culturas e identidades muchas veces persisten e incluso, como propone Pablo Vila, se ‘refuerzan’ con el contacto

diario. Desde esta perspectiva, la hibridez cultural se revela como un mito más de los muchos que envuelven la ciudad. La obra de Crosthwaite representa además una profunda crítica a los peligros que encierra la retórica del nomadismo y la indeterminación cultural sobre la que se asientan conceptos como el de “cruce” o el de “hibridación”. En “Sabaditos en la noche”, el ritual cruzar de fronteras del protagonista los sábados por la noche no resulta en su movilidad real sino que más bien parece aislarlo del resto de la población en un viaje sin final. Así, al concluir el relato, pese a que el protagonista decide mudarse de calle y de esquina, nada parece que va a cambiar:

Me despido de esta calle, de sus congaes, de sus farmacias, de sus restaurantes. Más bien, yo diría –y perdón que me contradiga tan rápido– que lo mejor será cambiar de congal para la próxima semana, tal vez no sea mala idea moverme de aquí, sentarme dos cuadras más adelante. Me han dicho que por allá también hay buenas esquinas (*Estrella* 64)

En este sentido, los cuentos de Crosthwaite están más cerca de los planteamientos de aquellos investigadores que vienen proponiendo una revisión de la metáfora cultural de la frontera y de los conceptos teóricos sobre los que ésta se construye que de los de aquellos que la abrazan. No se trata de menospreciar ni minimizar las importantes aportaciones de los numerosos críticos que han abordado esta importante y compleja realidad utilizando como punto de partida estos conceptos. Pero sí es necesario subrayar que al hablar de la frontera entre México y los EEUU, y en particular de sus grandes ciudades, el acento en lo simbólico ha hecho que muchas veces se ignoren las

experiencias vitales concretas de sus habitantes y que el énfasis en los procesos de hibridización cultural haya propiciado que se minimice o ignore la existencia de otras narrativas de la identidad mucho más polarizadas que no se explican fácilmente desde esta perspectiva. Socorro Tabuenca, a quien hacíamos referencia al comenzar esta reflexión, ya recalca hace más de una década la burla que representa para el mexicano el hecho de que la emigración se glorifique como metáfora académica, perdiendo de vista el drama humano que representa. Paradójicamente, es la ficción de escritores mexicanos como Luis Humberto Crosthwaite la que nos recuerda que más allá del debate académico existe una realidad humana, ambigua y contradictoria que a veces no resulta tan fácil tipificar. Desde esta perspectiva, Tijuana más que erigirse en laboratorio de un nuevo cosmopolitismo representa los retos a los que se enfrenta la utopía de las culturas híbridas en la frontera.

Notas

(1). En EEUU la obra de Crosthwaite solamente ha sido publicada y distribuida por dos editoriales: Cinco Punto Press, de El Paso, Tejas y BinationalPress/Editorial Binacional, un consorcio entre San Diego State University y la Universidad de Baja California en Mexicali. Cinco Puntos Press publicó en 1997 la traducción al inglés de *La luna siempre será un amor difícil* (1994) con el título *The Moon Will Forever Be a Distant Love*, y en 2002 publicó *Puro Border. Dispatches, Snapshots & Graffiti from La Frontera*, una antología crítica y creativa coeditada por el propio Crosthwaite en la que aparecen en inglés dos trabajos suyos: “With the Smooth Rhythm of Her Eyelashes” y “I Don’t Talk About Her and She Doesn’t Talk About Me: Afterword.” Por su parte, la editorial

Binational Press/Editorial Binacional ha publicado la antología *U.S/Mexico Border Literature: Short Stories* (1989), en la que también aparece un cuento de Crosthwaite.

(2) Socorro Tabuenca Córdoba considera que, la popularización del concepto de frontera como metáfora de la aparición de nuevas subjetividades híbridas en la crítica post-estructuralista y, en particular en los estudios literarios chicanos, ha propiciado la neutralización de la frontera norte mexicana como espacio físico y como referente primario (86). Para Tabuenca Córdoba, sin embargo, la frontera es un espacio geográfico concreto en el que se escenifica a diario el drama de las migraciones y la pobreza. A esta visión de la frontera como símbolo o como abstracción, Tabuenca Córdoba opone la existencia de un movimiento literario en los estados fronterizos del norte de México que se viene fraguando desde finales de la década de los setenta y que se caracteriza por ‘re-territorializar’ esta región, es decir, por construir sus ficciones desde este espacio textual y geográfico concreto (106).

(3). Por su trabajo como escritor, crítico y periodista, Federico Campbell (Tijuana 1941) es considerado uno de los autores que más ha influido en la generación actual de escritores fronterizos (Cortés Bargalló 62). A diferencia de éstos, Campbell ha desarrollado su carrera principalmente en la ciudad de México. No obstante, su obra se ha caracterizado como “una larga y productiva meditación entorno a la nostalgia” que le lleva de regreso repetidamente a su ciudad natal (Cortés Bargalló 61).

(4). Dos de las obras en las que más explícitamente aborda la tragedia de la emigración es la novela *Lo que estará en mi corazón (Ña'a ta'ka ani'mai)*, Premio de Testimonio

Chihuahua 1992 y el cuento “Muerte y esperanza en la frontera norte”, en *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002).

(5). Crosthwaite retoma esta misma crítica en un ensayo publicado en inglés nueve años después. En un lenguaje jocoso pero no exento de protesta, Crosthwaite nos recuerda que debajo de toda esta avalancha de teorías que se han producido sobre Tijuana y sobre la frontera, se encuentra la vida, la realidad humana y cotidiana de aquellos que habitan esta parte del mundo: “There are people who like to talk about the border. I have seen them in supermarkets, in bars, in taxis, on city buses, on television, in newspapers. They always do it very seriously, like they were talking about a relative who just died... There are also those who dedicate themselves to studying the border, who are very knowledgeable and talk about her like experts... To me, the border.. is my life. I am the border” (“ I Don’t Talk” 241-243).

(6). En el ámbito de las ciencias sociales otro de los trabajos que más ha influido en la visión de Tijuana como metrópoli transnacional, y por ende de la frontera entre EEUU y México como “región transfronteriza”, es *Where North Meets South: Cities, Space and Politics on the U.S. – Mexico Border* (1990), de Lawrence Herzog. Para Herzog, la dinámica socio-económica de la región se inserta en un contexto internacional de globalización cuyo análisis debe centrarse sobre todo en la interacción de las grandes ciudades fronterizas mexicanas con sus “gemelas” estadounidenses (Tijuana/San Diego, Ciudad Juárez/El Paso, etc.), y en el estudio de aquellas características estructurales, sociales o culturales que unifican estas grandes urbes por encima de los factores que las separan o diferencian. Hay que matizar, sin embargo, que en términos estrictamente

económicos Tijuana está lejos de ser una “metrópoli transnacional”. De hecho, en los estudios más prominentes sobre la globalización económica en el Tercer Mundo no se analiza ni a Tijuana ni a ninguna otra de las grandes ciudades de la frontera como “metrópoli globales”; más bien se las considera centros de producción en un corredor regional cuyo epicentro se encuentra en la Ciudad de México, verdadero nexo de la economía mexicana con la red global a nivel financiero y mediático (Parnreiter 2002).

(7). Véase, por ejemplo, los estudios de Tito Alegría y Miguel Olmos Aguilera citados en la bibliografía, ambos investigadores de El Colegio de la Frontera Norte en Ciudad Juárez.

(8). En su ensayo “Qué gacho es ser chicano. Tijuana, sede oficial del spanglish en México”, Heriberto Yépez va más lejos aún al afirmar que la mezcla inglés/español en las ciudades fronterizas como Tijuana representa una “burla soterrada” al turista americano, una mera estrategia comercial para hacerle creer que está ese un lugar exótico que imaginaba antes de llegar. En este sentido, el uso de ambos idiomas es una subversión de los papeles sociales de gringos y mexicanos como dominadores y dominados y spanglish de la zona puede calificarse como lengua de “resistencia irónica” o como “ficción creadora”. (54)

Obras citadas

Abrego, Perla. “*Estrella de la calle Sexta: Escritura y habla en la literatura de la frontera.*” *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios* 4.1 (2006): 23-35

Agustí, José. Entrevistado por Mónica Mateos-Vega. *La Jornada* 27 July 2005. 1 Mayo 2008. <<http://www.jornada.unam.mx/2005/07/27/a05e1cul.php>>.

Alegría, Tito. “Juntos pero no revueltos: ciudades en la frontera México-Estados Unidos.” *Revista Mexicana de Sociología* 62.2 (2000): 89-107.

Arreola, Daniel D. “Border City Idee Fixe”. *Geographical Review* 86.3 (1996): 356-69.

Bustamante, Jorge A. “Desmystifying the United States-Mexico Border.” *The Journal of American History* 79.2 (1992): 485-490.

Cortés Bargalló. *Baja California. Piedra de serpiente. Prosa y Poesía (Siglos XVIII-XX)*. Vol. 1. México, D.F.: Consejo Nacional par la Cultura y las Artes, 1993.

Crosthwaite, Luis Humberto. *No quiero escribir no quiero*. Toluca, México: Ediciones del H. Ayuntamiento de Toluca, 1993.

---. *Estrella de la calle Sexta*. México, D.F.: Tusquets, 2000.

---. “Narrador de un futuro anunciado”. Entrevistado por Myriam Vidriales. *Punto G*, 10 Dic. 2000. Web. 4 Feb. 2007.

--- "I Don't Talk about Her and She Doesn't Talk about Me: Afterword." *Puro*

Border. Dispatches, Snapshots & Graffiti from La Frontera. Ed. Luis Humberto Crosthwaite, John William Byrd y Bobby Bird. El Paso, Texas: Cinco Puntos Press, 2002. 241-243.

Dear, Michael, y Gustavo Leclerc, eds. *Postborder City: Cultural Spaces of Baja California*. New York: Routledge, 2003.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F: Grijalbo, 1989.

---. "Rewriting Cultural Studies in the Borderlands." *Postborder City: Cultural Spaces of Baja California*. Ed. Michael Dear y Gustavo Leclerc. New York: Routledge, 2003. 277-285.

Grossberg, Lawrence. "Indentity and Cultural Studies: Is That All There Is?" *Questions of Cultural Identity*. Ed. Stuart Hall y Paul de Gay. London: SAGE Publications, 1996. 87-107.

Hernández, Mark A. "Disintegration of Community in Luis Humberto Crosthwaite's *El Gran Pretender*." *Studies in the Literary Imagination* (33: 1), 2000. 133-139.

Herzog, Lawrence A. *Where North Meets South: Cities, Space and Politics on the U.S. - Mexico Border*. Austin: University of Texas Press, 1990.

- Insley, Jennifer. "Redefining Sodom: A Latter-Day Vision of Tijuana." *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* (20:1), 2004. 99-121.
- Lamb, Jeffrey N. "Cholo Indentity: A Look at *El Gran Pretender*." *Bilingual Review* 27 (2003): n. pag. Web. 4 May 2008.
- Monsiváis, Carlos. "La cultura de la frontera." *Estudios fronterizos.. Reunión de universidades de México y Estados Unidos (ponencias y comentarios)*. México: ANUIES, 1981. 299-310
- . "Where are You Going to be Worthier? The Border and the Postborder." Trans. Chelo Alvarez. *Postborder City. Cultural Spaces of Bajalta California*. Ed. Michael Dear and Gustavo Leclerc. New York: Routledge, 2003. 33-45.
- Olmos Aguilera, Miguel. "La identidad de la antropología del desierto y del noroeste de México: Implicaciones epistemológicas e institucionales." *Desierto y fronteras. El norte de México y otros contextos culturales*. Eds. Hernán Salas Quintanal and Rafael Pérez-Taylor Aldrete. México D.F: Universidad Autónoma de México. Plaza y Valdés Editores, 2004. 345-364.
- Palaversich, Diana. "La vuelta a Tijuana en seis escritores." *Aztlán* 28:1 (2003). 97-125.

Parnreiter, Christof. "Mexico: The Making of a Global City." *Global Networks, Linked Cities*. Ed. Saskia Sassen. New York: Routledge, 2002. 145-182.

Piñera Ramírez, Miguel. "Historia mínima de Tijuana." *H. XIX Ayuntamiento de Tijuana*. 5 May 2008.

<http://www.tijuana.gob.mx/ciudad/CiudadHistoriaMinima.asp>.

Rodríguez Lozano, Miguel G. "Desde la frontera: la narrativa de Luis Humberto Crosthwaite." *Revista de literatura mexicana contemporánea* 5.12 (2000): 82-88

Tabuenca Córdoba, María Socorro. "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras." *Frontera Norte* 9.18 (1997): 85-110.

Torres, Lourdes. "Don Quixote in Spanglish: *Traductore, Traditore? Romance Quarterly* 52.4 (2005): 328-334.

Vila, Pablo. *Crossing Borders. Reinforcing Borders. Social Categories, Metaphors, and Narrative Identities on the U.S-Mexico Border*. Austin: University of Texas Press, 2000.

Vilanova, Nuria. "Another Textual Frontier: Contemporary Fiction on the Northern Mexican Border." *Bulletin of Latin American Research* 21.1 (2002): 73-98.

Villoro, Juan. "La frontera de los ilegales." *Anales de literatura hispanoamericana* 24
(1995): 67-75.

---. "Singuin in da pinche rein." Rev. of *Estrella de la calle Sexta*, by Luis Humberto
Crosthwaite. *Letras Libres* 1 Dec. 2000. Web. 21 may 2008.

---. "Nada que declarar. Welcome to Tijuana." *Letras Libres* Mayo 2000. Web. 14
Mayo 2008.

Yépez, Heriberto. *Tijuanlogías*. Mexicali, México: Universidad de Baja California,
2006.

Construcción literaria: el caso de Eduardo Mendoza

[Enric Bou](#)

Brown University

Las novelas de Eduardo Mendoza constituyen una propuesta muy original entre los diversos intentos de construcción literaria de la ciudad. Buena parte de ellas dibujan un mundo caracterizado por dos rasgos: la ambientación en una Barcelona pretérita y la focalización en torno a un personaje central ambiguo, de origen dudoso, que asciende y cae, hasta desaparecer de modo más o menos sorprendente. En el mundo narrativo de Mendoza se confirma una situación o cronotopo reincidente: el loco, extraño, *parvenu* (Leprince, Bouvila, Prullàs) integrado por impostación en una alta burguesía barcelonesa, en un tiempo histórico muy preciso que ilustra retrospectivamente el presente. Como es sabido el *cronotopo* es la materialización principal del tiempo en el espacio, el centro de la concretización y encarnación representativo de toda la novela. Todos los elementos abstractos de la novela – generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc. – giran en torno al cronotopo (Bachtin 398). Mendoza utiliza la “inversión histórica” que discute Bajtín, en la cual se refigura como ya sucedido en el pasado aquello que puede o debe ser realizado sólo en el futuro y que constituye un fin, una posibilidad y no una realidad en el pasado. La ciudad sirve no como mero fondo, sino que adquiere categoría de personaje. En el *Quijote* se mezclan el cronotopo del “prodigioso mundo extraño” con el del “camino principal a través del país natal” en un modo que cambian

sustancialmente el sentido de ambos. Algo así sucede en las novelas de Mendoza, siempre preñadas de cervantismo de la mejor estirpe: el loco protagonista puede presentar, o mejor indagar, la normalidad del mundo extraño a través de una peripecia vital. Pero en el fondo no hace sino ofrecer una mirada deformada de una realidad bien conocida por el narrador y por buena parte de sus lectores. Así son los personajes de Miranda, Pajarito o Lepprince en *La verdad sobre el caso Savolta*, y el propio Bouvila, en *La ciudad de los prodigios*, enajenado y alienado de su familia que vive la obsesión de recrear una villa de coleccionista, como el *Xanadú* de *Citizen Kane*. O el personaje de Prullàs, de *Una comedia ligera*, autor teatral que huye de su ambiente familiar burgués y se refugia en sórdidos ambientes de teatro en la tórrida ciudad. A esta serie o trilogía podemos añadir incluso al anónimo protagonista de novelas como *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas* o *La aventura del tocador de señoras* (1), el cual añade una perspectiva más contemporánea.

Esta relativa unidad de proyecto narrativo es lo que me permite leer estas novelas de Eduardo Mendoza como una suerte de trilogía de novelas urbanas, complementadas en parte con la serie detectivesca. Con este conjunto el autor presenta una visión urbanística y literaria de una ciudad –Barcelona–, que inaugura una estantería bien característica junto a los modelos ya establecidos, de la ciudad industrial, detectivesca, cubista o cibernética (Vidler 235) y que resulta en una incursión original en la biblioteca que es la ciudad. El análisis que propongo tiene su arqueología en la conocida ciudad-libro que evocó Roland Barthes inspirándose en Balzac: "Et nous retrouvons la vieille intuition de Victor Hugo: la ville est une écriture; celui qui se déplace dans la ville, c'est-à-dire l'usager de la ville (ce que nous sommes tous), est une sorte de lecteur qui,

selon ses obligations et ses déplacements, prélève des fragments de l'énoncé pour les actualiser en secret" (Barthes 268). En efecto, el habitante/usuario de la ciudad efectúa un doble movimiento, de exploración y de enunciación, ya que la conoce y la dice al caminar. Y el escritor colabora en esta operación de manera significativa, al crear una ciudad alternativa, hecha de palabras y trayectos, de elecciones y fragmentos. Escribe textos que son libros y al mismo tiempo edificios. Modificaciones de la imagen mental del espacio urbano. De hecho, al escribir novelas urbanas contribuye a hacer verdad la visión que tuvo Gerard Genette: "je rêve parfois que je marche dans une rue de Paris dont les façades haussmanniennes se transforment peu à peu en rayons de livres superposés et alignés à l'infini, chaque étage devenant un rayon, chaque fenêtre un dos de livre. Je cherche une adresse, et je ne trouve qu'une cote" (Genette 2006, 38). La obra de Mendoza es una contribución significativa en la literaturización de la ciudad. En el caso de Mendoza, la construcción literaria de la ciudad, un aspecto que desde perspectivas diversas ha generado un gran interés (2), se desarrolla en torno a la yuxtaposición de cuatro modos complementarios: el contraste entre el lujo y la mugre; la incorporación de los textos paródicos que recrean y manipulan la historia del lugar (3); el documentalismo a través de notas de ambiente que reconstruyen el espíritu y la imagen de una época; las visiones y contemplaciones de la ciudad. Aquí estudiaré los cuatro modos en función de la trilogía urbana. En el uso de los mismos, en el sentido genettiano de modo, de regular la información narrativa (Genette 1972, 183), se confirma la distinción esencial que hiciera Erich Auerbach, el maestro de todos, entre dos tipos de realismo. El primero es el que reconocía en la *Odisea* de Homero, construido a partir de una descripción particularizada, bajo una luz igual, con una conexión sin lagunas, expresión franca, uso de primeros planos, y limitación de la

perspectiva histórica y la problemática humana. El segundo tipo de realismo es el que reconocía en el *Antiguo Testamento*, el cual presta atención desigual a la totalidad, iluminando algunas partes, dejando otras a oscuras, con un estilo roto, en el que domina la sugestión de lo no dicho, con una pretensión de valor histórico universal, una representación del devenir histórico y la profundización en lo problemático (Auerbach I, 3-29). La combinación de ambos tipos de realismo concede al mundo de Mendoza una característica combinación de lo particular y lo universal. En una narrativa muy condicionada por el espacio concreto, pero con la habilidad de hablarnos de lo divino y lo humano.

Mendoza recrea una ciudad, Barcelona, que le atrae, por ese aire canalla, la mezcla de mundos, de niveles, que se entrecruzan, ampliándose, modificándose, en diálogo. Es este un valor importante en la narrativa de este autor: la capacidad para denunciar irónicamente la Barcelona, burguesa y bienpensante, el contraste entre la mugre y el lujo como ya indicó Costa Vila (40). En ocasiones Mendoza ha utilizado la descripción de los bajos fondos para inscribir una visión pesimista de la ciudad, matizada siempre por el uso de una aproximación en clave irónica. Por ejemplo, en un fragmento especialmente cómico de *El misterio de la cripta embrujada* presenta las calles sucias del Barrio Chino (el antiguo barrio de prostitución de Barcelona situado entre la Rambla y la avenida del Paralelo) como si éstas se trataran de una cloaca, una metáfora que insiste en los aspectos negativos del barrio. Pero no se limita a la mera descripción, sino que añade otros efectos ópticos inspirados en la poesía popular (o las *nursery rhymes*) para introducir una complejidad inesperada:

Nos adentramos en una de esas típicas calles del casco viejo de Barcelona tan llenas de sabor, a las que sólo les falta techo para ser cloaca, y nos detuvimos frente a un inmueble renegrido y arruinado de cuyo portal salió una lagartija que mordisqueaba un escarabajo mientras se debatía en las fauces de un ratón que corría perseguido por un gato.

(MCE, 60)

El efecto de hipérbole, al convertir la calle en cloaca, es matizado por el uso que hace de este caso particular de *clímax*, es decir una anadiplosis continuada, o la repetición de la última parte de un segmento sintáctico o métrico en la primera parte del segmento sucesivo (Mortara Garavelli 191, 195). Un fragmento como éste demuestra la atención, irónica y detallista, al escenario urbano, pero al mismo tiempo la habilidad de intervenir a través de la palabra que permite al narrador introducir una (re)visión de este espacio. Esta revisión, o revisitación provoca una apreciación del entorno en función del detalle. Al introducir estos elementos de literatura popular modifica y amplía nuestra percepción del lugar, pero sobre todo lo aleja de cualquier pretensión realista.

En un episodio de *Una comedia ligera* el autor describe la escena de un carro que llega junto a un mercado. La descripción del ambiente urbano culmina con el siguiente comentario: “Como en la ilustración edificante de un catecismo escolar, un hombre con el rostro blanco, que cargaba un saco de harina, se cruzó con otro hombre tiznado de negro que cargaba una espuerta de carbón.” Sigue una descripción de las diversas tiendas que ve en la calle. Tras lo cual el narrador añade: “Prullàs aspiró el aire con delectación; le fascinaba el espectáculo de aquella Barcelona insólita, de blusón y mandil, ordenada, tenaz y laboriosa, tan distinta de aquella otra Barcelona de pechera

almidonada y traje largo, frívola, viciosa, hipócrita y noctámbula, que la vida le había llevado a compartir y en la que se encontraba maravillosamente bien.” (CL, 156). Como apuntaba antes, ésta es una de las constantes de la ciudad evocada por Mendoza: el contraste entre los bajos fondos y los ambientes de la alta burguesía elegante. Y así atribuye a un mismo personaje obsesiones cruzadas, como los escaladores sociales que evocan sus humildes orígenes: Leprince a la búsqueda de María Coral, Bouvila obsesionado por el recuerdo que ya es fantasma de Delfina, o Prullàs deambulando por el Barrio Chino. Contrastan las viviendas elegantes, soñadas y reconstruidas en todos sus pormenores, como las tabernas, cabarés y tascas de los bajos fondos.

Es precisamente la pareja de personajes Miranda-Pajarito la encargada de introducir la sensación de ciudad en *La verdad sobre el caso Savolta*. En una novela que en la primera parte está tan dominada por el diálogo, las extensas evocaciones de Miranda, con su peculiar registro que produce un *pastiche* folletinesco, introducen un respiro en las ristas dialogadas y añaden las necesarias acotaciones de ambiente: “Circulaban por entre las barracas hileras de inmigrantes, venidos a Barcelona de todos los puntos del país. No habían logrado entrar en la ciudad: trabajaban en el cinturón fabril y moraban en las landas, en las antesalas de la prosperidad que los atrajo. Embrutecidos y hambrientos esperaban y callaban, uncidos a la ciudad, como la hiedra al muro.” (VCS, 72). El mismo personaje introduce callejones oscuros donde se producen asesinatos de los pistoleros (VCS, 74), librerías en la calle Aribau donde se reúnen anarquistas (VCS, 88), cabarés y tascas de mala muerte, todos lugares fronterizos de la ciudad moral. En la segunda parte de la novela, un narrador en tercera persona, a partir de la focalización en el personaje de Nemesio Cabra Gómez, o a través de los monólogos de Javier Miranda,

nos introduce en el ambiente de la taberna (VCS, 171-4, 189) y el cabaré (VCS, 177, 180, 189), respectivamente. El cabaré es importante puesto que allí Miranda conoce a María Coral. La escena de presentación del cabaré sucede a través de un largo paseo por el barrio chino, del que destaca la desorientación a causa de su carácter laberíntico y el azar que provoca reconocimiento: “Perico y yo nos internamos más y más en aquel laberinto de callejones, ruinas y desperdicios, él curioseándolo todo con avidez, yo ajeno al lamentable espectáculo que se desarrollaba a nuestro alrededor. Así llegamos, por azar o por un móvil misterioso, a un punto que me resultó extrañamente familiar” (177). El lugar no es otro que el tenebroso cabaré Elegantes Variedades. En estas páginas de la novela, la presentación de los bajos fondos alterna con escenas de la nueva vida burguesa de Lepprince, recién casado con la hija del asesinado Savolta, que acaba de quedar encinta. El contraste entre los bajos fondos y los barrios elegantes, entre lo canalla y lo burgués, da pie a cómicas situaciones que tienen, sin embargo, un gran fondo trágico. Pero son situaciones que, en definitiva, expresan la doble faz de la ciudad, algo que el poeta Maragall percibió años antes y plasmó en unos versos definitivos: “Tal com ets, tal te vull, ciutat mala:/ és com un mal donat, /de tu s'exhala:/ que ets vana i coquina i traïdora i grollera,/ que ens fa abaixa' el rostre/ Barcelona! i amb tos pecats, nostra' nostra'/ Barcelona nostra! la gran encisera!”.

El *pastiche* (juego lúdico) y la parodia (degradación), ofrecen a la novela dos instrumentos precisos para manipular el espacio urbano. Y en las manos de Mendoza sirven para el retrato de la ciudad apartándose de la mera voluntad documentalista de raigambre realista (4). Ésta no es un simple decorado de fondo, sino que se incorpora de forma integral en el planteamiento narrativo. En *Una comedia ligera*, por ejemplo, el

narrador nos sitúa en una Barcelona de posguerra, anodina, adormecida. Colapsada. Hay una voluntad por parte del narrador de presentar el contraste entre una ciudad “roja”, de antes de la guerra y la narcotizada del presente. Estamos en 1948 y las lecturas del periódico *La Vanguardia Española* por parte del protagonista tienen una función menos programática, pero igualmente informativa, que las que abren los capítulos de *Manhattan Transfer* de John Dos Passos (CL, 245). Asistimos al juicio de Nuremberg (CL, 20, 56), al retorno de Dalí (CL, 56), se respira todavía el duelo por la cogida mortal de Manolete en Linares (CL, 14) (5). Estas notas de ambiente se combinan con la sutil descripción de la ciudad ocupada en la que bajo lo aparentemente perfecto y normal, el ambiente edulcorado del franquismo, se respira lo siniestro:

Por doquier reinaban el orden, la mesura y la concordia, se valoraban sobre todas las cosas la discreción y la elegancia, y se observaban los buenos modales en todo momento y ocasión: en el tranvía y en el trolebús los hombres cedían el asiento a las señoras, y se quitaban el sombrero al pasar ante la puerta de la iglesia. El tráfico rodado se detenía al paso de un entierro y la gente se santiguaba al salir de casa y al iniciar un viaje, porque en aquellos años la religión desempeñaba en su vida un importante papel de contención y de consuelo [...]. Nadie quería apartarse por ningún concepto del recto camino, porque aún flotaba en el aire el recuerdo conmovido de una época reciente en la que la irreligiosidad y el anticlericalismo habían conducido a todo tipo de excesos primero, y más tarde, como consecuencia inevitable, a unos años terribles, durante los cuales la ciudad vivió sumida en la violencia, el pillaje, la escasez y la zozobra. (CL, 6)

Esta descripción parece pertenecer al reino de los manuales de urbanidad, y tiene una función semejante a los *pastiches* de libros de historia o de prensa de época que leemos en *La verdad sobre el caso Savolta* o *La ciudad de los prodigios*. No se corresponde al mundo subterráneo, salvaje e incoherente, de una ciudad recién ocupada, que ha sufrido una represión brutal, como el que aparece en las novelas de Juan Marsé. Estas frases descriptivas deben leerse contra el fondo de las láminas y los consejos que repartían los manuales de urbanidad en la enseñanza primaria (Guereña). La ciudad y los comportamientos hipócritas que en la misma se viven se sitúan en las antípodas de los que Mendoza describe al final del mismo párrafo:

En aquellos años terribles, como en la bíblica visión, cayeron sobre la ciudad relámpagos y truenos, granizo y fuego, mientras las calles eran escenario de luchas internas y al amparo de la confusión se cometían crímenes horribles. De las ruinas humeantes se alzaba noche y día el coro de las lamentaciones. (CL, 6)

Estas referencias, como es habitual en Mendoza, nos remiten a un subtexto, que en este caso es el de los manuales usados en las escuelas primarias durante buena parte del régimen franquista. Estos libros, destinados a reeducar a unos ciudadanos peligrosos, rojos y separatistas, contrastan con los comentarios irónicos que se atreve a introducir Prullàs, el protagonista autor de esa genial obra *¡Arrivederci, pollo!*, los ensayos de la cual ocupan los ocios estivales del protagonista. Cuando se encuentra con los suegros y le preguntan cómo están las cosas en Barcelona, éste responde: “Nada de particular; dijo Prullàs, salvo que la FAI ha vuelto a quemar tres o cuatro conventos.” (CL, 33).

El humor es de gran importancia en la obra de Mendoza, y en la trilogía es la clave para presentar una versión paródica de la historia de la ciudad. Leídos literalmente como pueden hacer lectores poco informados, pueden llegar a crear una terrible confusión cómica. Mendoza se funda a menudo en una memoria histórica, tergiversada, a partir de la mezcla de documentos, testimonios falsos, citas de periódicos, reales o inventados, episodios de la historia de la ciudad, reinterpretados, y puestos al servicio de la narración. En la tipología del discurso literario de Bajtín una de las tres categorías básicas es el discurso de doble orientación, es decir el discurso que se refiere a algo que existe en el mundo, pero también a otro discurso. En este discurso subyacente se pueden distinguir diversas categorías de las cuales nos interesan particularmente dos: la estilización y la parodia. La estilización consiste en tomar prestado un estilo con otras finalidades (Lodge 33-37). Mendoza estiliza el discurso al imitar con frecuencia el lenguaje y el estilo de la etnología, de la prensa de época, de las guías turísticas, de los manuales de historia. Se inventa leyendas como la anécdota sobre el alcalde Rius y Tauler, según la cual, cuando el emprendedor Serrano de Casanova desistió de organizar la Exposición Universal de Barcelona, el alcalde exclamó: “*Hòstia, la Mare de Déu*”. Esa frase, nos convence el narrador, “figura hoy, con otros dichos célebres, labrado en un costado del monumento al alcalde infatigable” (CP, 37) (6).

Gracias a otro de los efectos del discurso de doble orientación, el efecto paródico, Mendoza toma prestados otros estilos y los aplica a una finalidad expresiva contraria a la del discurso original. Mendoza parodia con frecuencia el discurso “moral” burgués. Los cuatro pilares de la sociedad, leemos, son “la ignorancia, la desidia, la injusticia y la insensatez” (CP, 135). Muchas páginas de *La ciudad de los prodigios* están escritas en

la órbita del *pastiche* y la parodia. La obertura del capítulo IV ofrece un ejemplo extraordinario de la imitación de las guías decimonónicas: “El viajero que acude por primera vez a Barcelona advierte pronto dónde acaba la ciudad antigua y empieza la nueva” (CP, 165). Después del engaño que produce este inicio sigue una serie de despropósitos. El hacinamiento dentro de las murallas de la ciudad antigua, según el narrador, provocaba epidemias y obligaba “a cerrar para evitar que la plaga se extendiera y los habitantes de los pueblos formaban retenes, obligaban a regresar a los fugitivos a garrotazo limpio, lapidaban a los remisos, triplicaban el precio de los alimentos” (CP, 165). O incluye falsas autoridades: “Más conciso, escribe el padre Campuzano: *Raro es el barcelonés que antes de tener uso de razón no se ha informado gráficamente del modo en que fue engendrado*” (CP, 166). En la misma línea se pueden mencionar la visión del alcalde acerca del futuro de la ciudad (CP, 167), la utópica “Ciudad de Dios” propuesta por Abraham Schlagober (CP, 168-169), la discusión acerca del futuro Plan de Ensanche, con la intervención del gobierno central y la crítica del Plan Cerdà (CP, 170-173), la delirante narración del crecimiento Ensanche (183-185), las estafas con las vías de tranvía que organiza Bouvila (CP, 189). O la visión cómica del arte y la arquitectura del *Modernismo* catalán:

Con estuco y yeso y cerámica menuda dieron en representar libélulas y coliflores que llegaban del sexto piso al nivel de la calle. Adosaron a los balcones cariátides grotescas y pusieron esfinges y dragones asomados a las tribunas y azoteas; poblaron la ciudad de una fauna mitológica que por las noches, a la luz verdosa de las farolas, daba miedo. También pusieron frente a las puertas ángeles esbeltos y afeminados que se cubrían el rostro con las alas, más propios de un mausoleo que de una

casa familiar, y marimachos con casco y coraza que remedaban las *walkirias*, entonces muy de moda, y pintaron las fachadas de colores vivos o de colores pastel. Todo para recuperar el dinero que Onofre Bouvila les había robado. (*CP*, 190-1)

Muchas de estas páginas pueden pillar desprevenido al lector y hacerle creer lo que no es. Incluso el mejor informado duda entre lo que realmente ocurrió y lo que añade Mendoza (7). Como ha indicado Mario Santana “el discurso paródico apela al palimpsesto de voces reconocibles pertenecientes a un legado común” (Santana 140). Contribuye, por tanto, a la constitución de una apariencia de verdad al inscribirse parcialmente en una memoria colectiva de textos leídos o citados.

La verdad sobre el caso Savolta, que desarrolla la historia del asesinato del industrial catalán Savolta, un traficante de armas durante la Primera Guerra Mundial, está escrita en clave de novela detectivesca. En esta novela Mendoza no describe la ciudad sino que ésta cobra vida a partir de las rendijas que abre el collage de textos y de voces. Revela un corrosivo análisis de la realidad económica, política y social de una Barcelona en la que conviven una burguesía reaccionaria, otra más liberal y un potente movimiento obrero anarquista. Según explicó con precisión José M. Marco, la novela se organiza a partir de tres estrategias narrativas y tres personajes principales, que tienen categoría de héroes picarescos o cinematográficos (Marco 48-52). Javier Miranda efectúa un relato en primera persona, monologista, que es una especie de reflexión a partir del juicio, sin formar parte de éste. Este personaje corresponde a un Lazarillo, a quien le ponen los cuernos, y es el sujeto pasivo de unos acontecimientos que no comprende o ignora. Bajo una variedad de perspectivas, dominada por el dialogismo, se presenta la

documentación del juicio: declaraciones, fichas policiales, artículos escritos por los implicados, la transcripción de las declaraciones de Miranda y el comisario. Nemesio Cabra Gómez es medio loco, vive en manicomios, manipulado por anarquistas, policía y poderosos. Es un personaje característico de Mendoza, y se asemeja al protagonista de *El misterio de la cripta embrujada* o *El laberinto de las aceitunas*. La narración en tercera persona proporciona una coherencia al conjunto, al complementar a los otros testimonios. A esta narración corresponde el personaje de Lepprince, deudor de los mafiosos cinematográficos, asesino de su suegro, escalador social. Al final de la novela la verdad queda oculta, puesto que la propia pesquisa desplaza a la verdad por descubrir. Es la focalización en la persona de Javier Miranda, la voz de su relato, la que nos da expresa la apreciación más exacta de esta ciudad. Después de escuchar a Doloretas, en un monólogo plagado de catalanismos, en el que ella cuenta la historia de su marido Andreu, asesinado por los pistoleros, Miranda medita mientras bebe un coñac: “Su historia era la historia de las gentes de Barcelona”. Y, acto seguido, al llegar a su casa, María Coral le ve cara de fantasma y le pregunta “¿Te has topado con tu propio fantasma?”. A lo que Miranda responde: “Un fantasma muy peculiar: un resucitado del futuro. Nuestro propio fantasma” (VCS, 350-2).

La ciudad es el escenario para una minuciosa reconstrucción de hechos históricos, en la que se aprecia el buen trabajo de hemeroteca que realizó Mendoza durante la preparación de sus novelas. Más exactamente, la ciudad proporciona el fondo de ambiente que es sutilmente mezclado con la realidad de la novela. Así en *La verdad...* reconocemos la manifestación catalanista del primer capítulo, o bien los ambientes de pistolero, característicos de la “rosa roja”, la Barcelona del primer

tercio del siglo XX. Pequeños episodios de la ficción son ratificados por grandes episodios de la historia: sabemos que el abogado Claudedeu perdió una mano porque estaba en el Liceo el día que Santiago Salvador arrojó las bombas “Orsini”(VCS, 96). También el rey Alfonso XIII asiste a una cena en casa de Lepprince. Son ejemplos de legitimización de la ficción a través de referencias históricas.

Del mismo modo que la historia del pistolero blanco está inscrito en el destino de la infeliz pareja, las notas de ambiente en Mendoza reconstruyen la época, derivadas de una verdadera obsesión documental. O, mejor, de una opción estética de raigambre realista. En *Una comedia ligera*, quizá porque el autor ha conocido personalmente el lugar y el tiempo, los cuales corresponden al paisaje de su infancia y juventud, esta reconstrucción de la realidad es mucho más precisa. Informa con detalle de los locales que ve Prullàs desde la parte posterior de un tranvía: *Granjas la Catalana*, el *Términus*, o los programas de los cines *Fantasio* y *Savoy* (CL, 57). En ese contexto tiene sentido la atención detallista a los cortes de energía eléctrica (CL, 9-10), la referencia a la abundancia de taxis que funcionan con gasógeno. La actitud documental le lleva también a inventariar oficios y personajes con un ágil trazo, como un modo incisivo de recrear el ambiente humano de la ciudad. Cuando Prullàs, en *Una comedia ligera*, se entrevista con el abogado Fontcuberta en el interior de El Oro del Rhin, introduce la escena con una conspicua descripción de ambiente que incluye, en particular, el paisaje humano que puebla el lugar:

Hombres graves y oscuros pontificaban sobre temas banales en largas y adornadas faenas retóricas que remataban con la certera estocada de un

dicho sentencioso e irrefutable. Correteaban de mesa en mesa ofreciendo sus servicios tipos pálidos, sinuosos, de hombros escurridos, piel sebosa y mirada turbia, vestidos con sudorosos trajes de rayadillo, zapatos deformados por el uso, sombreros de paja y cartera. A sí mismos gustaban de llamarse falsamente interventores (*CL*, 217).

En otras ocasiones son pequeños detalles que resucitan el *Zeitgeist* y otorgan un valor de autenticidad a la época recreada. En *El misterio de la cripta embrujada*, un negro que aparece en un sueño canta la canción del *Cola-Cao* (8), que es de una publicidad comercial muy popular. Un taxista de la policía secreta piensa votar a González y vigila al líder socialista Reventós. O en las páginas finales del libro, durante un rápido viaje de retorno al manicomio, el protagonista rememora y valora la aventura vivida mientras contempla y da testimonio del paisaje suburbial, mientras se dirige desde el centro de la ciudad al manicomio:

Vi pasar por la ventanilla aceleradamente casas y más casas y bloques de viviendas baldíos y fábricas apestosas y vallas pintadas con hoces y martillos y siglas que no entendí, y campos mustios y riachuelos de aguas putrefactas y tendidos eléctricos enmarañados y montañas de residuos industriales y barrios de chalets de sospechosa utilidad y canchas de tenis que se alquilaban por horas, siendo más baratas las de la madrugada, y anuncios de futuras urbanizaciones de ensueño y gasolineras donde vendían pizza y parcelas en venta y restaurantes típicos y un anuncio de Iberia medio roto y pueblos tristes y pinares. (*MCE*, 203)

La visión caleidoscópica recompone el viaje de la ciudad al extrarradio y constituye un poderoso retrato de la Barcelona de la transición.

Las visiones y contemplaciones de la ciudad, por último, adoptan diversas funciones complementarias. En *La ciudad de los prodigios*, una novela inscrita en la posmodernidad, la ciudad de Barcelona desempeña un papel singular. En primer lugar es una ciudad que deviene escenario-personaje. Barcelona es el teatro de la ascensión y caída de Onofre Bouvila: allí peregrina buscando trabajo y asciende en la escala social a través de encuentros fortuitos, lugares de reunión (bares, casas) y la utilización de las bandas callejeras. De hecho, hay un paralelismo entre la fortuna de Bouvila, las mujeres que ama y la de la ciudad, como pone en evidencia la estructura de la novela. En los capítulos I y II Onofre Bouvila encuentra su lugar en el submundo. Estamos en la Barcelona de la Exposición del 1888, el inicio de la “Renaixença” (el catalanismo), la recuperación económica, cuando se enamora vagamente de Delfina. En los capítulos III y IV el protagonista se instala en la buena y mala sociedad, inicia el amor por Margarita, la hija de Figa y Morera, se introduce en el mundo del pistolero y los negocios de especulación inmobiliaria. Corresponde a la Barcelona del Ensanche. En la última parte de la novela, los capítulos V, VI y VII la acción gira en torno a los negocios de armas y cinematográficos, y se enamora de María Belltall. La ciudad entra en el siglo XX, se prepara la Exposición del 1929 y el protagonista se refugia en la reconstrucción de la torre elegante. Las frases del inicio y final de la novela configuran el doble movimiento de ascensión y decadencia: “El año en que Onofre Bouvila llegó a Barcelona la ciudad estaba en plena fiebre de renovación” (CP, 9). La última frase es: “Después la gente al hacer historia opinaba que en realidad el año en que Onofre

Bouvila desapareció de Barcelona había entrado en franca decadencia” (*CP*, 394). El calculado paréntesis que abre y cierra estas dos frases contiene lo que Barthes llamaba la caja negra de la novela (Barthes 1335). La ciudad no es sólo el escenario donde se pueden desarrollar las “hazañas” de Bouvila, sino que es también el marco espacial y temporal para las aventuras del protagonista.

La verdad... la ciudad también es presente. El paseo por la plaza de Catalunya de Miranda en compañía de Teresa da pie a una confesión. Teresa odia la ciudad, en cambio Miranda afirma: “Al contrario, no sabría vivir en otro sitio. Te acostumbrarás y te sucederá lo mismo. Es cuestión de buena voluntad y de dejarse llevar sin ofrecer resistencia” (*VCS*, 18). Una frase de Lepprince abre un hondo misterio: “¿Sabes una cosa? Creo que Barcelona es una ciudad encantada. Tiene algo, ¿cómo te diría?, algo magnético. A veces resulta incómoda, desagradable, hostil e incluso peligrosa, pero, ¿qué quieres?, no hay forma de abandonarla. ¿No lo has notado? (*VCS*, 252). Asimismo se produce una identificación entre algunos personajes y la ciudad, como una variante de las personificaciones de la misma. Cuando Miranda se entera del arreglo entre Lepprince y María Coral exclama: “Soy el mayor cornudo de Barcelona” (*VCS*, 336). En ocasiones la voz de Miranda, teñida impecablemente por los códigos de la novela rosa, nos presenta la ciudad: “recorrimos cada uno de los rincones de la ciudad dormida, poblados de mágicas palpaciones” (*VCS*, 68). Suben a las azoteas y se sienten como “el diablo cojuelo de nuestro siglo”. Y añade: “Con su dedo extendido sobre las balaustradas de los terrados señalaba las zonas residenciales, los conglomerados proletarios, los barrios pacíficos y virtuosos de la clase media, comerciantes, tenderos y artesanos” (*VCS*, 68). Nemesio Cabra Gómez presencia el fusilamiento de unos

anarquistas en el castillo de Montjuïc, lo que da pie a una observación de la ciudad desde lo alto, similar a la de Miranda y Pajarito: “Frente a sí veía los muelles del puerto, a su derecha se extendía el industrioso Hospitalet, cegado por el humo de las chimeneas; a su izquierda, las Ramblas, el Barrio Chino, el casco antiguo y más arriba, casi a sus espaldas, el Ensanche burgués y señorial” (VCS, 304). La escena que contempla a continuación, el fusilamiento de compañeros anarquistas, le provoca la locura. Es el propio Miranda quien introduce la sensación de soledad urbana, “cuando se vive en una ciudad desbordada y hostil” (VCS, 93). En la misma novela un narrador en tercera persona traza un vivo panorama de la situación social en 1919 y el impacto que ésta tiene en el paisaje urbano: “en las paredes aparecían signos nuevos y el nombre de Lenin se repetía con frecuencia obsesiva” (VCS, 175). (9)

El mismo interés por el trasfondo social, pero de mucho mayor calado, predomina en *La ciudad de los prodigios*. En el capítulo VI Onofre Bouvila compra una mansión abandonada (CP, 296). Buena parte del capítulo es destinado a narrar las operaciones de restauración de la misma. Un momento significativo sucede durante la primera visita a la casa, cuando Bouvila se asoma a una ventana y mira hacia abajo:

Los matorrales y arbustos habían borrado los lindes de la finca: ahora una masa verde se extendía a sus pies hasta el borde de la ciudad. Allí se veían claramente delimitados los pueblos que la ciudad había ido devorando; luego venía el Ensanche con sus árboles y avenidas y sus casas suntuarias; más abajo, la ciudad vieja, con la que aún, después de tantos años, seguía sintiéndose identificado. Por último vio el mar. A los costados de la ciudad las chimeneas de las zonas industriales humeaban

contra el cielo oscuro del atardecer. En las calles iban encendiéndose las farolas al ritmo tranquilo de los faroleros” (*CP*, 307-8).

Bouvila, que en el fondo es un pueblerino instalado en la ciudad, en la que ha realizado una fulgurante ascensión social, ve corroborado su puesto con esta mirada de dominio y control del espacio a sus pies. Aunque es un espacio que observa desde lejos, con el que no se siente identificado, excepto parcialmente con la parte vieja de la ciudad. Aquí se inicia una obsesiva y enfermiza maniobra de reconstrucción de la casa, que es algo más compleja que la simple ilustración de la “*synthesis of time by money*” (Resina, 962). Lo que en verdad hace el protagonista es construir una especie de *Xanadú* a la *Citizen Kane*. Es un “rompecabezas sin solución” en el que “cada cosa tenía que ser exactamente como había sido antes” (*CP*, 309). Coincide esta maniática reconstrucción con un viaje de retorno a su pueblo natal, Basora, y a un reencuentro con la familia que no ha visto en décadas. La personalidad del protagonista, nos recuerda el narrador, se refleja en la apropiación del espacio:

Aunque la reconstrucción podía considerarse perfecta había algo inquietante en aquella copia fidelísima, algo pomposo en aquel ornato excesivo, algo demente en aquel afán por calcar una existencia anacrónica y ajena, algo grosero en aquellos cuadros, jarrones, relojes y figuras de imitación que no eran regalos ni legados, cuya presencia no era fruto de sucesivos hallazgos o caprichos, que no atesoraban la memoria del momento en que fueron adquiridos, de la ocasión en que pasaron a formar parte de la casa; allí todo era falso y opresivo. [...] la mansión adquirió una solemnidad funeraria. Hasta los cisnes del lago tenían un aire de idiocia que les era propio. El alba amanecía para arrojar

una luz siniestra y distinta sobre la mansión. Estas características eran del agrado de Onofre Bouvila. (*CP*, 332)

La crisis personal del personaje Bouvila se proyecta en este espacio iluminado por una luz siniestra, alejado de la ciudad, en el que todo es falso y opresivo, acentuando así la oposición entre un espacio interior, privado y controlable, y uno exterior, público e imprevisible. Tocado por la locura del coleccionista, los gestos del personaje en el cenit de su éxito, a las puertas de la decadencia, significan su identificación con un espacio fúnebre: la casa es la lápida que anuncia su caída.

Es curioso observar cómo lo analizado hasta aquí pervive en gran parte en la obra teatral que escribió en catalán. *Restauració* (1990) tiene muchos de los mínimos –y de los máximos– exigibles a una obra literaria que encante a un público amplio, y esto lo consigue sin rebajar el nivel de sus mejores novelas: *La verdad sobre el caso Savolta*, *La ciudad de los prodigios*, *Una comedia ligera*. Aquí encontramos lo mejor del núcleo –quizás más acentuado– de la obra anterior y posterior, en prosa y en español, de Mendoza. En primer lugar, poderosa en la lejanía, la ciudad –Barcelona– que ha sido siempre el núcleo de su mundo narrativo. También la intervención irónica en situaciones históricas, trampa habitual para introducir el presente (aquí a través de los carlistas o la aparición cómica del rey). O los personajes ambiguos que se fundan en la ambivalencia (como subraya el cambio de vestidos y de identidades), en este caso exagerado por la velocidad de situaciones que exige el teatro. A su modo Mallenca (“*tot plegat, un mirall que es mira en un mirall*”), pero sobre todo Bernat en unas intervenciones que consagran la impostura, el artificio, como uno de los componentes esenciales del mundo de Mendoza. El resultado es como un collage hecho a partir de

otras voces teatrales, expresamente fragmentario, un texto insólito en el panorama del teatro catalán. Porque es obra de un narrador que consigue juntar, sin aparentemente muchas pretensiones, en una noche de Tempestad unos protagonistas de Sueño. O de los sueños que vivimos tan a menudo (Mendoza, 1990).

¿Cuál es la verdad sobre la construcción literaria en Eduardo Mendoza? Un personaje de *La verdad sobre el caso Savolta*, el abogado Cortabanyes, da en el clavo cuando dice con sorna: “La vida es un tío-vivo que da vueltas hasta marear y luego te apea en el mismo sitio en que has subido” (VCS, 371) (10). El tío-vivo que constituye el mundo narrativo de Eduardo Mendoza consiste en una serie de movimientos de desorientación como algunos de los aquí analizados. Otro concepto constituyente de su mundo es la búsqueda de la verdad, la resolución de los misterios. Esperanza vana, como se encarga de anunciarnos otro personaje de *La verdad sobre el caso Savolta*. En palabras del anarquista “*mestre Roca*” cuando termina su defensa de la sustitución de las ideas por la acción: “Ésa es la verdad, lo digo sin jactancia, y la verdad escandaliza; es como la luz, que hiere los ojos del que vive habituado a la oscuridad.” Y esta es una de las verdades de este ciudadano escritor, de estirpe cervantina, con inflexiones entre lo picaresco y lo gótico: que a partir de documentación y parodia, visión y contrastes, consigue la recreación de un mundo urbano, de las miserias y glorias, el lujo y los bajos fondos siempre en combinación. Con una fina ironía, las “luces de la ciudad” son en Mendoza brillantes recreaciones desfiguradas del espacio urbano. Como Orson Welles hizo decir a Leland en *Citizen Kane*: “He was disappointed in the world. So he built one of his own- An absolute monarchy.” De modo semejante en la Barcelona de Mendoza, él es el rey. Aquí “construcción” cabe entenderlo en el sentido literal de evocación de la

construcción de la ciudad (en especial en *La ciudad de los prodigios*, su novela más arquitectónica y urbanística), pero también de juego paródico y recreación de una ciudad que nunca existió. Su proyecto narrativo, la propuesta de una ciudad literaria a partir de la trilogía de novelas, presenta un contrapunto a las voces funestas que maldicen la ciudad real. Contra lo que ha escrito Paul Virilio: “*villes panique qui signalent, mieux que toutes les théories urbaines du chaos, le fait que la plus grande catastrophe du XXe siècle a été la ville, la métropole contemporaine des désastres du Progrès*” (23), se alzan proyectos alternativos como el de Mendoza. Un proyecto que encarna una verdad a la que se puede aplicar la reflexión de Don Quijote al visitar una imprenta en Barcelona en la que corrigen la *Segunda parte* de la obra de Tordesillas: “las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della, y las verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas” (1146). Mendoza, combinando hábilmente *civitas* y *urbs*, ciudadanos y espacio urbano, ha conseguido edificar una verdadera ciudad fingida, que está en el centro de su mundo. Y cuando nos paseamos por ella, en maniobra parecida a la de Genette, reconocemos en las calles las casas-libros con su número de registro.

Notas

(1). La bibliografía de Mendoza incluye, entre otras, las siguientes novelas: *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) [VCS], *El misterio de la cripta embrujada* (1977) [MCE], *La ciudad de los prodigios* (1986) [CP], *Una comedia ligera* (1996) [CL]. Cito según estas ediciones utilizando las siglas entre corchetes.

(2). Entre los ensayos más destacables que se han tratado este aspecto en la narrativa de Mendoza se cuentan: Marco 1987, Alonso 1988, Roy 1991, Maurice 1991 y 1997, Rodríguez-García 1992, Soubeyroux 1994, Resina 1994, Santana 1997, Schwarzbürger 1998, García 2001, Wells 2001, González Ruiz 2002, Saval 2003.

(3). Caragh Wells ha indicado con acierto el peligro de confundir la mimesis de la ciudad a través de las palabras que configuran la novela con la ciudad misma. También ha analizado la subversión paródica del *Bildungsroman* a través de las descripciones históricas. En efecto, las descripciones y referencias históricas producen en las novelas de Mendoza un efecto inverso al del documentalismo decimonónico: “in Balzac’s fiction (...) they provide sociological and anthropological informations on Paris. The narrator therefore attempts to provide the reader with accurate impressions of the city whereas in *La Ciudad*, digressions have the reverse effect” (Wells 721).

(4). La tesis de Begoña González Ruiz (2002 154-384) y en especial la documentación de los “Anexes”, constituye una minuciosa anotación de la ciudad que reconstruye, en que se inspira, Eduardo Mendoza. Es de una gran utilidad para constatar esta fidelidad a, y manipulación de, unas fuentes originales, algo característico del proyecto novelístico de Mendoza.

(5). Manuel Rodríguez "Manolete" (1917-1947) murió de una cornada en la plaza de toros de Linares en septiembre de 1947.

(6). Otros excelentes ejemplos estilización los localizamos en la presentación de la ciudad, en las alusiones históricas (mezcla de reales y ficticias, cómicas), las características fisiológicas de sus habitantes (7-8), las críticas a la ciudad en cartas en la prensa (38), los comentarios en la prensa sobre las concesiones para la Exposición de 1888 (42); la descripción de Barcelona y la explicación del hacinamiento de la población, así como la distinción entre el casco antiguo y el Ensanche (165-166); la explicación del desarrollo del Ensanche: el crecimiento del barrio (183-185); la visión cómica del Modernisme (190); la explicación del advenimiento del cinematógrafo (265-66) o las nuevas diversiones (282-4); el desarrollo de la aviación en relación con Sagrada Familia y Gaudí (347-348).

(7). Mendoza ha realizado una parodia genial de los capítulos catastrales de *La comédie humaine* de Balzac. En opinión de Félix de Azúa “[l]a comparación con Balzac no es gratuita.” (1998301).

(8). “Yo soy aquel negrito del África tropical...” (MCE, 184).

(9). Cuando Miranda y Coral regresan a Barcelona tras la luna de miel, hay otra importante escena en la que se documenta el ambiente social del momento (VCS, 300-1).

(10). Páginas antes la frase era ligeramente distinta: “La vida..., la vida es un tío-vivo, que da vueltas... y vueltas hasta marear y luego... y luego... te apea en el mismo sitio en que... has subido” (VCS, 85).

Obras Citadas

- Alonso, Santos. *"La verdad sobre el caso Savolta" de Eduardo Mendoza*. Madrid: Alhambra, 1988.
- Auerbach, Eric. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Piccola Biblioteca Einaudi, 35. 2 vols. Torino: Einaudi, 2000.
- Azúa, Félix de. "Novelas y ciudades: Barcelona 1900-1980." *Lecturas compulsivas. Una invitación*. Barcelona: Anagrama, 1999: 295-309.
- Bachtin, Michail. *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi, 1979.
- Barthes, Roland. "Sémiologie et urbanisme (1967)." *L'aventure sémiologique*. Paris: Seuil, 1985: 261-71.
- Barthes, Roland. "Nouveaux essais critiques." *Oeuvres complètes. Tome 2. 1966-1975*. Ed. Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 1993 [1972]. 1335-411.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001.
- Colmeiro, Jose F. "Eduardo Mendoza y los laberintos de la realidad." *Romance Languages Annual* 1 (1989): 409-12.
- Compitello, Malcolm Alan. "Spain's Nueva novela negra and the Question of Form." *Monographic Review/Revista Monografica* 3.1-2 (1987): 182-91.
- Costa Vila, Jordi. "El autor contra su ciudad." *Quimera* 66-67 (1987): 39-41.
- García, Carlos-Javier. "Las otras cartas de *La verdad sobre el caso Savolta*." *Hispanic Review* 69.3 (2001): 319-36.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

Genette, Gérard. *Bardadrac*. Paris: Seuil, 2006.

González Ruiz, Begoña. *Le roman de Barcelone, Eduardo Mendoza et ses*

devanciers. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

Guereña, Jean Louis. *Alfabeto de las buenas maneras*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2005.

Lodge, David. "Mimesis and diegesis in modern fiction." *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*. London: Routledge, 1990. 25-44.

Marco, José M. "El espacio de la libertad." *Quimera*. 66-67 (1987): 48-52.

Maurice, Jacques. "De la manipulation de l'Histoire dans La verdad sobre el caso Savolta." *La Renovation du roman espagnol depuis 1975. Actes du Colloque des 13 et 14 fevrier 1991*. Eds. -Yvan Lissorgues and Jose-Javier Nagore-Sanmartin. Toulouse: PU du Mirail, 1991.

---. "La ciudad de los prodigios o la deconstrucción de Barcelona." *Historia, espacio e imaginario*. Ed. Jacqueline Covo. Villeneuve d'Ascq, France: PU du Septentrion, 1997. 61-70

Mendoza, Eduardo. *La verdad sobre el caso Savolta*. Barcelona: Editorial Seix-Barral, 1975.

---. *El misterio de la cripta embrujada*. Barcelona: Editorial Seix-Barral, 1977.

---. *La ciudad de los prodigios*. Barcelona: Editorial Seix-Barral, 1986.

---. *Una comedia ligera*. Barcelona: Editorial Seix-Barral, 1996.

---. *La aventura del tocador de señoras*. Barcelona: Editorial Seix-Barral, 2001

Resina, Joan Ramon. "Money, Desire, and History in Eduardo Mendoza's City of Marvels." *PMLA* 109.5 (1994): 951-68.

- Rodríguez-García, Jose Maria. "Gatsby Goes to Barcelona: On the Configuration of the Post-Modern Spanish Novel." *Letras Peninsulares* 5.3 (1992): 407-24.
- Roy, Joaquim. "La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza: Una meditación cultural sobre Barcelona." *Hispanic Journal* 12.2 (1991): 231-46.
- Santana, Mario. "Antagonismo y complicidad: Parábolas de la comunicación literaria en 'Volverás a Región' y 'La verdad sobre el caso Savolta'." *Revista Hispánica Moderna* 50.1 (1997): 132-43.
- Saval, José-V. *La ciudad de los prodigios, de Eduardo Mendoza*. Madrid: Síntesis, 2003.
- Schwarzburger, Susanne. *La novela de los prodigios: Die Barcelona-Romane Eduardo Mendozas, 1975-1991*. Berlin: Frey, 1998.
- Soubeyroux, Jacques. "De la historia al texto: Génesis de La verdad sobre el caso Savolta de Eduardo Mendoza." *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos*. Ed. Juan Villegas. Irvine: Univ. of California, 1994. V: 370-78.
- Vidler, Anthony. "Reading the City: The Urban Book from Mercier to Mitterand." *PMLA* 122.1 (2007): 235-51.
- Virilio, Paul. *Ville panique. Ailleurs commence ici*. Paris: Ed. Galilée, 2004.
- Wells, Caragh. "The City of Words: Eduardo Mendoza's La Ciudad de los Prodigios." *Modern Language Review* 96.3 (2001): 715-22.

Simulacro y Mimesis en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia

[Luis Hernán Castañeda](#)

University of Colorado at Boulder

La ciudad ausente, segunda novela del escritor Ricardo Piglia, fue escrita originalmente entre los años 1980-1982, pero la primera edición no fue publicada sino hasta 1992. La proximidad entre el momento de escritura y la caída de la dictadura militar autodenominada como Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) en Argentina, es un dato contextual que la crítica ha subrayado en su acercamiento al texto. Este ha venido a ser enmarcado en la llamada ficción postdictatorial argentina (Page 169) al igual que la primera novela de Piglia: *Respiración Artificial*.

En el corpus posdictatorial María Cristina Pons distingue dos tipos de ficciones: por un lado, se encuentra la literatura testimonial de denuncia, la cual desde un régimen de representación realista, pretende dar cuenta del horror político y social de la dictadura, y señalar a sus responsables. Por otro lado, se encuentra una literatura que se distancia de la denuncia y del realismo testimonial, en la que "la representación conceptual, objetiva y testimonial de la historia se subordina a la percepción de lo real y su sentido o su sinsentido" (44-45). Este viraje hacia el terreno de la percepción, hacia la experiencia de lo real más allá de la representación objetiva propia de la poética realista, orienta la presente lectura de *La ciudad ausente*. La novela resemantiza conceptos básicos como "ficción" y "realidad", desde un régimen de representación gobernado por una

reelaboración subversiva y conspirativa del concepto baudrillardiano de simulacro. Su estructura narrativa, regida por la fragmentación y la simulación, antagoniza con el discurso estatal monolítico que pretende avanzar una representación unívoca de la realidad social e histórica.

La oposición básica que determina la escritura de *La ciudad ausente* es la que se establece entre el discurso de la novela y el discurso del Estado. Una lectura atenta de la siguiente cita de *Crítica y Ficción* puede esclarecer el sentido de esta oposición:

En cierto sentido yo digo que hay una tensión entre la novela y el Estado, que en algunos momentos es muy visible y, en otros, es necesario descifrarla, pero que hay dos polos de esa elaboración, podríamos decir, dos polos de cristalización de cierto tipo de ficciones sociales. Yo no pienso tanto, como algunos, en la relación entre ciertos novelistas y el Estado, que a veces se da, sino en el Estado como narrador. Es decir, voy a buscar eso en el discurso mismo del Estado. (Piglia 211).

La operación de buscar relatos en la trama social -de desentrañarlos en el discurso del Estado-, para luego reformularlos en la ficción, conduce a la noción de repertorio de Wolfgang Iser y a las consideraciones de este autor sobre la relación entre ficción y realidad. Iser propone una lectura no mimética de tal vínculo cuando describe la función del texto literario en los siguientes términos:

Instead of reproducing the system to which it refers, it (the literary text) almost invariably tends to take as its dominant "meaning" those possibilities that have been neutralized or negated by that system. If the basic reference of the text is to the penumbra of excluded possibilities,

one might say that the borderlines of existing systems are the starting point for the literary text. It begins to activate that which the system has left inactive. (Iser 372).

Si la función principal del texto literario es la de activar en su repertorio aquella penumbra de posibilidades excluidas por el sistema dominante, entonces se puede afirmar que la ficción no mantiene un vínculo mimético con la realidad, sino que aparece como su complemento, una suerte de realidad paralela, alternativa o subalterna. Ficción y realidad se relacionan en un plano horizontal, fuera del juego del original y la copia. Dando un paso más, Piglia afirma que la ficción puede influir en la realidad, darle forma, incluso generarla. Russo, uno de los personajes principales, es un científico que forma parte de un grupo de conspiradores que se enfrentan al poder. Este parafrasea los axiomas de la filosofía del escritor Macedonio Fernández – convertido en personaje de la ficción –(1), que viene a ser la filosofía del poder de la simulación: "Todo es posible, basta encontrar las palabras". (141). Afirma Russo sobre Macedonio: "El, metafísicamente, por decirlo así, no distinguía el ensueño de la realidad". (147).

La novela dramatiza la tensión entre el discurso del Estado como sistema hegemónico, y el discurso de la novela entendido como aquella "penumbra de posibilidades excluidas". Como primera descripción de este antagonismo discursivo, se puede avanzar que el discurso del Estado produce una narrativa única, monolítica y represora, cuya pretensión es imponer una lectura unívoca y totalitaria de la sociedad y de la historia argentinas mediante el silenciamiento de toda voz disidente. En contraste, el discurso de la novela moviliza una narrativa múltiple, abierta, heterogénea y fragmentaria, que incorpora las voces disidentes que han sido silenciadas ofreciéndoles un canal liberador de expresión.

Estado y novela entablarían, así, una confrontación que parece responder a una lógica dialéctica. No obstante, nada más lejano a la estructura de *La ciudad ausente* que tal concepción. Sucede que dicha relación entre Estado y novela no constituye una oposición entre dos polaridades contradictorias dentro de un mismo sistema ordenado. Estado y novela son más bien dos sistemas ordenados claramente diferentes, entre los cuales todo diálogo es imposible puesto que ambos representan formas radicalmente alternativas de encauzar la circulación de la información.

La lógica dialéctica es, para Deleuze y Guattari, propia de una concepción arbórea de la realidad y del discurso (1444). El principio de la unidad que se desdobra rige el funcionamiento de esta lógica. Además de hacer anotar la divergencia entre la concepción arbórea y la concepción novelesca de Piglia, quisiera destacar la proximidad entre esta última y el que Deleuze y Guattari denominan sistema rizomático. En este sistema, la multiplicidad no se genera a partir de una unidad primordial, sino a través de la constante implosión de la unidad que termina siendo restada de lo múltiple, anulada por extirpación (1445). El sistema rizomático postula unas vías de ramificación ajenas a la dialéctica de la concepción arbórea. Se trata de una ramificación de carácter múltiple y lateral, análoga al proceso por el cual las raíces del rizoma (siempre más de una) circulan libremente en direcciones nunca preestablecidas por un proceso de desdoblamiento.

En la práctica del Estado como panóptico textual, hay un mecanismo de funcionamiento esencial, que es el del espionaje y la censura (2): "El poder político es siempre criminal - dijo Fuyita -. El Presidente es un loco, sus ministros son todos psicópatas. El Estado

argentino es telépata, sus servicios de inteligencia captan la mente ajena. Se infiltran en el pensamiento de las bases". (63). El Estado captura, modifica y retransmite el contenido de la mente de los ciudadanos a partir de la enunciación oficial: "El Estado conoce todas las historias de todos los ciudadanos y retraduce esas historias en nuevas historias que narran el Presidente de la República y sus ministros" (143). El espionaje y la censura - versiones narrativas y textuales de la persecución y la tortura como mecanismos de control - actúan como operaciones purificadoras y unificadoras de los relatos, que anulan su multiplicidad y los concentran para producir una versión única e institucional de la realidad, como le explica Macedonio Fernández a Elena de Obieta, su esposa, antes de la muerte de esta:

La narración, me decía él, es un arte de vigilantes, siempre están queriendo que la gente cuente sus secretos, cante a los sospechosos, cuente de sus amigos, de sus hermanos. Entonces, decía él, la policía y la denominada justicia han hecho más por el avance del arte del relato que todos los escritores a lo largo de la historia. (Piglia 158).

A propósito del espionaje, la censura y la circulación controlada de la información, quisiera apuntar un segundo paralelo con una idea de Deleuze y Guattari. Ellos afirman que los sistemas arbóreos son sistemas jerárquicos que presentan centros de significación, dentro de los cuales un elemento cualquiera sólo puede recibir información de otro elemento que ocupe una posición superior (1451). La instalación de semejante lógica jerárquica somete el flujo de la información a un control proveniente de las altas esferas del sistema; en términos de Piglia, del Estado. No es posible imaginar ninguna otra dirección en la comunicación, que de arriba hacia abajo, desde el Estado hacia la sociedad y desde el poder hacia el individuo.

En cuanto a la intervención del Estado en la mente de los ciudadanos, en uno de los relatos que forman parte de la novela titulado “Los nudos blancos”, se plantea el espacio de la clínica como metáfora del Estado. En esta institución disciplinaria dedicada a vigilar y castigar la psique, se utilizan procedimientos quirúrgicos representados a partir del modelo narrativo de la ciencia ficción para anular la especificidad de la memoria individual y para implantar, de esta manera, una versión estandarizada de lo real, que es presentada por Russo como imaginaria:

Tienen todo controlado y han fundado el Estado mental, dijo Russo, que es una nueva etapa en la historia de las instituciones. El Estado mental, la realidad imaginaria, todos pensamos como ellos piensan y nos imaginamos lo que ellos quieren que nos imaginemos. (Piglia 144).

El adjetivo “imaginaria” aplicado a la realidad oficial no debe ser interpretado literalmente, ya que la novela realiza una problematización radical de conceptos como realidad, ficción, imaginación. En ese sentido, afirmar que el Estado miente a los ciudadanos y deforma la percepción de lo real mediante la instauración de lo imaginario, no significa que la novela postule la existencia de un mundo de referentes objetivos que pueda ser o bien representado fielmente, o bien tergiversado criminalmente, por una expresión discursiva de naturaleza mimética. Por el contrario, la novela pone en escena la anulación de la referencialidad objetiva para instalar una realidad que se resuelve como simulacro (3).

La tensión entre la unidad y la multiplicidad, entre lo oficial y lo subalterno -en palabras de Deleuze y Guattari, entre el sistema arbóreo y el sistema rizomático-, subyace a gran parte de la discusión crítica que ha suscitado esta novela de Piglia en los últimos años.

Una de las avenidas por las que la crítica se ha acercado a *La ciudad ausente* ha sido leyéndola como una alegoría nacional utópica. Dentro de tal lectura, se ha sostenido que el discurso del Estado al cual alude Piglia en repetidas ocasiones sin reservarle un referente histórico concreto, entraña el proyecto esencialista de una nación integrada que fue elaborado por los intelectuales liberales del siglo XIX (Demaría) y apuntalado en la literatura por narradores como Leopoldo Lugones. De hecho, la idea decimonónica de nación gozó de una nueva y perversa vitalidad durante el Proceso. La fundación de lo nacional se presenta, en la cita siguiente sobre la genealogía de los Lugones, como un acto de escritura de carácter criminal renovado a través del tiempo y proyectado hasta el contexto dictatorial del último tramo del siglo XX. La ecuación entre realidad política y realidad textual queda planteada de la siguiente manera:

En el Museo Policial había una sala dedicada a la vida del comisario Lugones, llamado igual que su padre, Leopoldo Lugones (hijo), que fundó la Sección Especial e introdujo una mejora sustancial en las técnicas argentinas de tortura, usó la picana eléctrica, que tradicionalmente se había empleado con las vacas para embarcar el ganado en los trenes ingleses, meterlas en los bretes, la usó en el cuerpo desnudo de los anarquistas encadenados de los quería obtener información. El comisario Lugones dirigió la inteligencia del Estado y realizó y llevó a su culminación la obra de su padre y fue su albacea y el encargado de prologar todas las composiciones poéticas y literarias del poeta, avanzó y profundizó en el espíritu nacional y del mismo modo que su padre escribió la *Oda a los ganados y las mieses*, él usó un

instrumento de nuestra ganadería para mejorar el control del Estado sobre los rebeldes y los extranjeros. (Piglia 160).

La metáfora de la escritura/tortura sobre el cuerpo de los rebeldes contra el régimen político con la finalidad de lograr un control de la información sintetiza la caracterización de las actividades narrativas/criminales del Estado en *La ciudad ausente*. En esta caracterización, se combinan una visión histórica que indaga en los orígenes de la nación argentina y también un comentario político claramente contemporáneo sobre la situación del país en la década del 70. En oposición a un discurso de raigambre fascista y pretensiones totalizantes, y en rechazo al proyecto de unidad nacional que moviliza, surge la fundación de la nación múltiple, la Argentina heterogénea hecha de trozos y fragmentos, como una estrategia de resistencia que halla en la ficción – y específicamente en la forma novelesca según la define Piglia -, su trinchera más efectiva. La tarea de resucitar lo marginal involucra también refundar la nación como un espacio de lectura, pero sobre todo de lecturas alternativas que se realizan desde la perspectiva de la libertad individual para reescribir lo nacional: “Una vez en el museo, sin embargo, Junior empieza a ver otros relatos que sólo pertenecen a su pasado...” (Demaría 173).

La ruptura de la lógica estatal pasa por un proyecto de generación de lógicas divergentes, alternativas, que siguen la dirección de cada voz particular, de cada fragmento implicado en esa multiplicidad desterritorializada en la que se convierte el mundo de la información, no en ausencia de un Estado represor, sino precisamente en presencia de su maquinaria de control: el poder del relato se despliega y cobra sentido como lucha y como resistencia en un contexto dictatorial. La siguiente cita es una parte

del discurso final de Elena-Eterna, la máquina de narrar historias que funciona como metáfora del poder del relato y de la función contestataria del discurso novelístico:

Sé que hay una cámara que me vigila, el ojo de una cámara en el costado del techo, puedo imaginar a Fuyita en el gabinete de abajo, su visión múltiple de todo el Museo en las pequeñas pantallas de circuito cerrado, todos vamos a terminar así, una máquina vigilando a otra máquina, en los ángulos del techo las pequeñas video, sostenidas con brazos mecánicos, giran como ojos de vidrio que barren y filman las salas y las galerías y a veces también registran los recuerdos de Fuyita, apoyado en su bastón, sus recorridas por las salas del Museo, con su uniforme de guardia municipal y la linterna para alumbrar los rincones y las escaleras. (Piglia 157).

La metáfora de esta resistencia a la adulteración de la historia argentina y a la alteración del principio de realidad es la máquina narrativa de Macedonio, que ocupa un lugar central en la novela: "La inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo destinado a alterar el criterio de realidad. Hay que resistir. Nosotros tratamos de reconstruir una réplica microscópica, una máquina de defensa femenina, contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado". (143). Esta máquina es una especie de archivo en el que sobrevive el alma de Elena-Eterna, (Elena de Obieta), la esposa muerta de Macedonio Fernández. Su aparición en la novela es índice de un contexto social donde la alta tecnología y los medios masivos de comunicación constituyen la norma: se trata del capitalismo tardío que señala Frederic Jameson (Garabano 129). Esta máquina futurista realiza incansablemente la labor de retransmitir un caudal de historias múltiples, silenciadas por la represión, cuya dispersión, fluidez y

libre circulación ajena a la lógica de la censura y del espionaje, amenazan la unidad monolítica del discurso estatal y motivan su reacción: "Por eso la quieren desactivar. Primero, cuando vieron que no la podían desconocer, cuando se supo que hasta los cuentos de Borges venían de la máquina de Macedonio, que incluso estaban circulando versiones nuevas sobre lo que había pasado en las Malvinas; entonces decidieron llevarla al Museo". (145). El Museo, espacio oficial análogo al de la clínica, es la institución carcelaria donde se busca "convertirla en lo que se llama una pieza de museo, un mundo muerto, pero las historias se reproducían por todos lados, no pudieron pararla, relatos y relatos y relatos". (145). De manera que, a pesar del confinamiento, la producción de relatos no logra ser detenida. Estos proliferan, siguiendo una lógica que se asemeja en más de un punto a los procesos de la traducción. Así, se establece un vínculo metafórico entre traducción y narración: "Siempre pensé que ese hombre que trataba de expresarse en una lengua de la que sólo conocía su mayor poema, era una metáfora perfecta de la máquina de Macedonio. Contar con palabras perdidas la historia de todos, narrar en una lengua extranjera". (17).

El hombre al que alude la cita es un profesor húngaro, emigrado en Argentina a raíz de la segunda guerra, especialista en la obra de José Hernández. Para obtener una plaza docente en la academia, el profesor se ve en la necesidad de aprender a hablar español, pero no empieza desde la ignorancia absoluta. Es capaz de improvisar una lengua personal, compuesta exclusivamente por citas del *Martín Fierro*, en la que aparecen frases como la siguiente: "No trabajar entonces muerto de esta pena extraordinaria". (16).

Como metáfora de la máquina de Macedonio, la lengua del profesor húngaro rescata la naturaleza colectiva y anónima de la autoría de las historias recogidas en este archivo fragmentario. La preservación del yo autorial, de una entidad subjetiva unitaria hasta la cual es posible rastrear el origen de un texto, implicaría restarle autonomía a los movimientos del mismo, que Deleuze y Guattari comparan con los movimientos geológicos por la autonomía extrema de las leyes que los rigen (1443). Pero, sobre todo, la atribución de un yo autorial al texto implicaría reducirlo a cierta forma de unidad primordial que sería más propia de la órbita del discurso estatal.

La metáfora de la lengua del profesor húngaro pone en escena el asunto de la traducción, que es recurrente en *La ciudad ausente* y también en *Respiración Artificial*. Debe recordarse que, antes de convertirse en un artilugio narrativo, la máquina fue concebida como una herramienta de traducción automática. En la obra de Piglia, la traducción se vincula directamente con la transformación, y específicamente con el poder generativo -y, en esta medida, subversivo- del discurso para intervenir y modificar la realidad. Dotar al discurso de un poder generativo supone abandonar la lógica mimética en la línea del abandono que proponen Deleuze y Guattari cuando escriben que ningún libro es imagen del mundo, sino que el libro forma un rizoma con el mundo, relación horizontal que subvierte las nociones de original y copia, y de anterioridad y posterioridad que están implícitas en la concepción mimética clásica (1448). Esta fuerza del discurso como instancia generadora de realidades siempre múltiples y no excluyentes entre sí, resulta especialmente transgresora cuando la realidad está siendo dictada y controlada desde la unidad y la organicidad del Estado entendido como narrador de una historia oficial.

Herramienta de traducción, pero también, artefacto generador de historias y voz narrativa que produce discursividad, siguiendo un procedimiento que -parafraseando a Piglia- se instala entre el plagio y la traducción. Se trata del procedimiento textual de la cita, que borra la noción de autoría y hace indiscernible la figura de un creador último. La máquina, entonces, puede ser vista como la gran cita social. Piglia se ha referido a ella como a un atentado contra la propiedad intelectual (4).

La disolución de los límites es un rasgo que está inscrito en la alusión a Elena de Obieta. En la novela de Piglia, la máquina de narrar historias es una especie de cuerpo cibernético, un receptáculo del alma imperecedera de Elena, que ha trascendido la muerte y perdura en este artefacto de ciencia ficción, que es la metáfora del relato y del lenguaje:

No podía soportar que ella, muerta, pudiera recordarlo y estuviera triste al verlo solo. Pensaba en la memoria que persiste cuando el cuerpo se ha ido y en los nudos blancos que siguen vivos mientras el cráneo se disgrega. Grabadas en los huesos del cráneo, las formas invisibles del lenguaje del amor siguen vivas y quizás es posible reconstruirlas y volver viva la memoria, como quien puntea en la guitarra una música escrita en el aire. Esa tarde concibió la idea de entrar en el recuerdo y de quedarse ahí, en el recuerdo de ella. Porque la maquina es el *recuerdo* de Elena, es el relato que vuelve eterno como el río. (Piglia 153-154).

La persistencia del espíritu de Elena se realiza en forma de texto, de discursividad. La materia de que están hechos los nudos blancos es el lenguaje: "Había descubierto

(Macedonio) la existencia de los núcleos verbales que preservan el recuerdo, palabras que habían sido usadas y que traían a la memoria todo el dolor." (148). El objetivo de "volver viva la memoria" hace referencia al proyecto de generar lo real a partir del lenguaje. Pero si la concepción idealista de Macedonio actualiza la división entre lo material y lo espiritual, Piglia afirma más bien la materialidad del lenguaje, la opacidad del discurso, la indistinción entre lo inmaterial y lo material. La memoria perdurable de Elena se convierte en la cifra de la reposición narrativa de las voces de los desaparecidos por la dictadura.

La estructuración formal de los relatos producidos por la máquina de Macedonio responde a un modelo fragmentario. La noción de trama unitaria está puesta en crisis por la proliferación de relatos interpolados que, sin establecer entre sí mayores vínculos formales ni de contenido (y en ocasiones, ningún vínculo), quiebran la organización lineal y la lógica causal del que, a primera vista, parece ser el hilo argumental (5). Esta vendría a ser la historia de Junior, periodista en una Buenos Aires espectral que combina sus labores en un diario con pesquisas detectivescas en las que se encarga de buscar a Russo, que fue, junto a Macedonio, el creador de la máquina. Esta es, con su perpetua productividad, la responsable de la constante interrupción de esta trama policial, una *plot driven narrative* necesariamente frustrada, abortada sin llegar a una resolución (6).

Resulta necesario preguntarse si es posible hablar de una completa fragmentación formal irreductible a la unidad, o si por el contrario hay alguna presencia de rastros unitarios en la estructura de la novela. Al respecto, Fabiola Ale de Rivera dice que la

multiplicidad de relatos “entronca con la voz de un narrador omnisciente que tiene a su cargo el hilo narrativo central”. (146). Observo, por el contrario, que tal descripción podría ser reformulada para precisar que existe, en la estructuración formal del texto, una constante oscilación nunca resuelta entre la fragmentación formal y el retorno a un tronco narrativo central, como han observado algunos críticos (Garabano 123). Se constata un vaivén dinámico entre el modelo heterogéneo y fragmentario, y el modelo de la *plot driven narrative*, generando un doble movimiento centrífugo y centrípeta de desterritorialización y territorialización de la narrativa.

Se puede observar que a través de la particular estructuración narrativa de *La ciudad ausente*, se rinde homenaje al *Museo de la Novela de la Eterna*, cuyo rasgo más llamativo es la fragmentación formal, pero en un sentido claramente no digresivo. Y este punto es necesario comentarlo detenidamente.

La condición de posibilidad básica para la existencia de una estrategia digresiva es la presencia de un centro, de una línea argumental fuerte de la cual pueda desprenderse, como una rama del tronco, la desviación digresiva. Afirmar que en estas dos novelas la noción de trama unitaria está puesta en crisis, implica reconocer que la mencionada proliferación de historias interpoladas por la máquina de Macedonio, con su constante acción centrípeta, termina borrando las marcas jerárquicas entre trama principal y tramas secundarias, entre *ergon* y *parergon*, entre centro y periferia. Tanto así, que siguiendo una lógica abismal es incluso posible sugerir que la misma historia de Junior que en un principio dio la apariencia de constituirse en historia central, podría ser leída

como un fragmento narrativo más entre los otros representados por cada uno de los relatos interpolados.

También es posible ver, en esta relación entre la noción de trama unitaria y la noción de trama fragmentada, un planteamiento análogo al de Deleuze y Guattari. La trama unitaria parece pertenecer a la órbita de conceptos relacionados con los sistemas arbóreos; por otra parte, la multiplicidad rizomática se vincula con la trama fragmentada, estableciendo unas relaciones que se ejemplifican en la metáfora del cuerpo sin órganos como imagen del texto resistente a la unidad.

Deleuze y Guattari sostienen que el cuerpo sin órganos "is continually dismantling the organism, causing asignifying particles or pure intensities to pass or circulate, and attributing to itself subjects that it leaves without noting more than a name as the trace of an intensity" (1444). La metáfora del cuerpo como texto no sólo es un tópico recurrente en la literatura, sino toda una declaración sobre la persistencia de la unidad. Unidad y organicidad son conceptos afines, porque el segundo supone un cierto ordenamiento sistemático de la totalidad en el cual cada parte cumple una determinada función de tal modo que el conjunto de partes y funciones termina generando la buscada unidad. La existencia de un cuerpo sin órganos, es decir de un texto carente de organicidad, implica una ausencia de subordinación de la parte al todo, del fragmento a la totalidad, y por lo tanto, la ausencia de esta teleología. Mientras que el relato policial y, en general, las *plot driven narratives* presentan tramas orgánicas, los textos oscilantes como *La ciudad ausente* y el *Museo de la Novela de la Eterna* son cuerpos sin órganos

en los que no es posible encontrar una diferenciación jerárquica entre la parte y el todo, entre el ergon y el parergon, y tampoco una búsqueda de unidad.

El efecto de la praxis narrativa de la máquina de Macedonio es la eliminación de las jerarquías orgánicas. La consecuencia de la difuminación de las marcas jerárquicas operada por la puesta en crisis de la noción de trama unitaria en favor de una estrategia narrativa basada en la fragmentación y la interpolación, es la desaparición del centro narrativo y la ruptura de la unidad discursiva, que terminan siendo absorbidos por la periferia -que ahora ocupa el espacio entero del mundo representado- y por la multiplicidad. Extrayendo consecuencias de estas reflexiones, se puede postular que la estructura formal de la novela realiza una subversión del discurso oficial que conlleva drásticas consecuencias políticas para las pretensiones del Estado de controlar el flujo de la información y de manipular el principio de realidad. El relieve político de la transgresión en el plano formal, se evidencia en escenas como la siguiente, que ofrecen un doble fondo de lectura:

- Sabe - me dice -, este es el mapa del infierno. En la tierra, como un mapa, lo que yo le cuento, que le doy la certidumbre, era un mapa, quiero decir, de tumbas desconocidas, con una parte escarchada como una losa y después tierra o pasto. No se puede tapar y tapar porque a la larga la escarcha, la tierra removida, se ve, claro que el mal ya está hecho (Piglia 37).

El mapa del infierno es el trazado de un cementerio clandestino. En las tumbas los cuerpos de los desaparecidos se aglomeran, mezclándose, descomponiéndose, haciéndose indiscernibles, en perpetua transformación y movimiento, como los relatos

de la máquina. En cierto sentido, en la disposición espacial de los cuerpos dispersos en este cementerio, reverbera la estrategia narrativa de la máquina, siempre múltiple, social y anónima, subterránea y subversiva.

Si se ha afirmado que la multiplicidad de estos relatos se opone, como una estrategia de resistencia política, a la unidad del discurso represor del Estado, parece natural buscar en la temática de los mismos una significación también política y de oposición a un régimen totalitario concreto. La siguiente cita parece aportar una clave para el desciframiento del contenido de los relatos reproducidos por la máquina de Macedonio:

Tenía la grabación que le había dado Renzi. Era el último relato conocido de la máquina. Un testimonio, la voz de un testigo que contaba lo que había visto. Los hechos sucedían en el presente, en el borde del mundo, los signos del horror marcados en la tierra. La historia circulaba de mano en mano en copias y en reproducciones y se conseguía en las librerías de Corrientes y en los bares del Bajo. (Piglia 30).

En apariencia, la cita confirma la hipótesis sobre la existencia de un contenido político en los relatos. Sin embargo, la dinámica del testigo que da cuenta de los horrores cometidos por la represión criminal de la dictadura, no está presente en todos los relatos de la máquina. En realidad, uno de los pocos relatos de este tipo es el titulado “La grabación”, que narra el hallazgo de un cementerio clandestino donde se entierra a los asesinados por el Estado. Más allá de este ejemplo, la temática de los otros relatos es muy diversa y no se somete a ningún asunto compartido. En concreto, quisiera referirme a uno de ellos, titulado *La nena*, pues considero que este relato dramatiza nítidamente la idea del simulacro.

La referencia al problema del original y la copia, de la mimesis y la representación, hace necesaria una breve alusión al concepto de simulacro de Baudrillard. Este implica la instalación de una “hiperrealidad” que ha suplantado a lo real a través de los medios masivos y las redes de comunicación social –por lo general asociados a un poder totalitario-. Si bien algunos críticos han sostenido que el proyecto de *La ciudad ausente* consiste en una reposición utópica de los vestigios de lo real que busca contrarrestar la experiencia del desierto de la hiperrealidad (Garabano 141-144), considero que esta novela incorpora más bien el concepto de simulacro para invertirlo y resemantizarlo, dirigiéndolo como un instrumento contestario contra el poder del Estado argentino y su manipulación de lo real (7).

Una primera aproximación al régimen de representación en *La ciudad ausente* nos lleva a pensar que existe una incompatibilidad entre su poética peculiar y la lógica mimética. En esta novela se instala la ambigüedad como imposibilidad de fijar una realidad referencial. Si la realidad ha perdido su consistencia y su capacidad de soporte, la mimesis entra necesariamente en crisis. Esta se establece como una relación de imitación entre una realidad determinada, y su representación; en otros términos, la mimesis es el vínculo que otorga a una determinada realidad primaria la condición de original y a una determinada realidad secundaria, derivada de la primera, la condición de copia. Sin embargo, si la dimensión propiamente real-referencial es sustituida (“the era of simulation is inaugurated by a liquidation of all referentials”, Baudrillard 2) por una dimensión en la que los mismos términos de “ficción” y de “realidad” se entrecruzan y ven diluirse sus fronteras, no es posible identificar una relación mimética

entre original y copia porque el principio rector viene a ser el del simulacro y la simulación.

“La nena” es la historia de una niña que empieza a tener dificultades con el lenguaje. Su problema no es evidente a primera vista; su estado es descrito como uno en el que se presentan ciertas "extravagancias de la referencia". (53). Por ejemplo, "el azúcar pasó a ser arena blanca, la mantequilla, barro suave, el agua, aire húmedo". (54). El padre de la niña sostiene que en los usos lingüísticos de ésta, "lejos de no saber cómo usar las palabras correctamente, se veía ahí una decisión espontánea de crear un lenguaje funcional a su experiencia del mundo". (54). De tal manera que la solución del problema, que deja así de convertirse en una anormalidad o una patología que deban ser curadas o suprimidas, consiste no en volver a enseñarle, a esta hablante atípica, la manera correcta de usar las palabras, sino en establecer un puente de comunicación entre el lenguaje personal de la niña y el mundo social.

Considero que el diagnóstico del padre no es exacto, porque presupone una anterioridad de la experiencia del mundo frente al lenguaje, que vendría a convertirse en un medio transparente de transmisión de contenidos previamente dados. Por el contrario, las “extravagancias de la referencia” puestas en escena por la condición de la nena evidencian el poder generativo del lenguaje para producir simulacros que no mantienen ninguna relación mimética con un original al que estarían reproduciendo.

A pesar de ser errado el diagnóstico paterno, no es errada la acción que toma con su hija. La "cura" elegida consiste en contarle, cada noche, sucesivas versiones de una misma historia: la historia del anillo y de la estatua de Venus. Las sesiones narrativas se

prolongan hasta surtir el efecto esperado. Finalmente, la nena produce su propia versión de la historia, una alternativa personal que resulta inteligible para el padre y permite, así, reentablar la comunicación perdida. Este final del relato ofrece dos puntos interesantes para esta reflexión. El primero es la relación entre las versiones de una misma historia, y el segundo es la producción individual de alternativas personales, pero capaces de dialogar en un plano horizontal con otras versiones posibles (8).

Debe tenerse en cuenta la diferencia entre los conceptos de copia y versión. En sentido estricto, es falso que en el universo de *La ciudad ausente* puedan desarrollarse "sucesivas versiones de una misma historia". Esta idea implica la existencia de una historia original, única y autorizada, a partir de la cual toda reformulación pasa por ser una copia. Para guardar fidelidad al concepto de versión, se debe afirmar que éste supone una ruptura de la relación habitual entre original y copia. Una versión no es una reproducción, sino una posibilidad flotante que comparte, con otras versiones posibles, un mismo estatuto alternativo, no mimético. La relación entre las alternativas es, por definición, no jerárquica. En otras palabras, la relación que se establece entre las distintas versiones de la historia del anillo y la estatua de Venus, se explica a partir de la analogía pigliana entre traducción y transformación. Contar una versión significa, entonces, traducir o transformar, pero traducir y transformar son sinónimos de generar y producir.

Resulta significativo que la relación que se genera en el relato "La nena" entre las distintas versiones de una historia que no viene a ser siempre la misma, sino que es recreada y regenerada por cada acto de enunciación (se puede hablar, entonces, de

historias múltiples y alternativas, no de un original subyacente a sus versiones), sea muy semejante a la relación que establecen entre sí los que hemos denominado “fragmentos” que construyen la estructura narrativa heterogénea de *La ciudad ausente*. Esta analogía entre relaciones es digna de notarse, pues delata una connotación inadecuada en el término "fragmento". Los fragmentos parecen referirse siempre a la unidad, aunque ésta se encuentre ausente después de haberse perdido. Existe una carga nostálgica en la idea de fragmento, que torna inexacta su aplicación en este caso. Como se ha visto, la idea de historia alternativa es más precisa. Los relatos interpolados en la novela constituyen simulacros, versiones alternativas, realidades heterogéneas.

Aunque se podrían citar numerosos ejemplos, la misma historia de la nena resulta útil para explicar este punto. Es posible conectarla con la historia del profesor húngaro cuyo extravagante idiolecto es una colección de citas del poema de José Hernández. En ambos casos se está frente a la creación de una realidad exasperadamente personal y, en una situación extrema, ininteligible por su radical individualismo, que en este caso significa una exacerbación de su libertad frente a la coerción del Estado, la máquina unificadora del sentido. Se trata de la producción individual de discursos, que dialogan en un plano horizontal con otras versiones posibles en el espacio textual/nacional fundado por *La ciudad ausente*. El propio diálogo entre la historia de la nena y la historia del profesor implica la generación de traducciones, es decir, de historias alternativas, no de fragmentos.

Deleuze y Guattari arriban a esta conclusión en la formulación de su principio "1 and 2" para el funcionamiento de los sistemas rizomáticos (1445). Afirman, aquí, que todo

rizoma puede conectarse con cualquier otro; más adelante, en el principio 4 (1447), mantienen que un rizoma puede ser quebrado en cualquier punto, pero esto no le impedirá volver a nacer a partir de una vieja línea o creando otra nueva. Ambos principios subrayan la conectividad múltiple del sistema rizomático, su capacidad para generar líneas de comunicación de direccionalidad heterogénea que trasciende la circulación jerarquizada, de abajo hacia arriba, que era compartida por el sistema arbóreo y por la censura. Esta conectividad múltiple es, precisamente, el rasgo principal de las dos relaciones analizadas más arriba: la que comunica a las versiones del relato del anillo y la estatua de Venus, y la que comunica a las historias alternativas que componen la mayor parte de *La ciudad ausente*. Al ser, todas ellas, versiones posibles, pueden conectarse unas con otras libremente, sin seguir un mapa predeterminado, desde un punto del sistema hacia cualquier otro: porque cada una es analogía de todas las demás. Adicionalmente, el sentido iniciado por alguna de las versiones, continúa y se prolonga en las demás versiones, de tal manera que la ruptura del sistema es imposible (9).

Para refutar esta última reflexión, se podría afirmar que, en el mundo representado de la novela, sí existe un original: este vendría a ser la máquina de Macedonio, original del cual tanto el profesor húngaro como la nena terminarían siendo reflejos, copias, imitaciones de un centro primordial. Sin embargo, la máquina de Macedonio no puede ocupar centro alguno porque ella misma es la definición de la multiplicidad. No existe una máquina singular, sino un archivo de historias cuya función es, simplemente, la de canalizar lo múltiple sin imprimirle un orden, una ley.

La imposibilidad de identificar un original, en un mundo de alternativas no jerarquizadas, corresponde a la dimensión del simulacro, o mejor dicho, a una dimensión de simulacros heterogéneos sin pretensión a una mimesis totalizadora de la realidad. El conflicto en la novela de Piglia se plantea cuando una de las narrativas posibles declara una pretensión hegemónica y consigue ponerla en práctica, silenciando y encauzando a las restantes. En este caso, se yergue como el texto oficial y ejerce una presión censora, asumiendo así su posición como Estado. Este se define como la negación del simulacro.

En síntesis, las historias interpoladas que son transmitidas por la máquina de Macedonio constituyen simulacros alternativos cuya multiplicidad y capacidad de convivencia simultánea se oponen a la pretensión mimética y referencial del discurso del Estado, que busca implantar una sola representación exacta, una sola copia verdadera de la realidad original. Ello implica una doble reducción a la unidad: por una parte, se supone que la realidad es una sola (las versiones proliferantes del relato del anillo y la estatua de Venus, no tienen lugar en este universo), pero también que existe una manera única de representarla adecuadamente: la representación verdadera por excelencia, que nos extrae del terreno de lo verosímil y lo posible. La función de la máquina es, finalmente, la de reponer lo verosímil frente a lo verdadero, reponer la idea de simulacro frente a la idea de mimesis.

Notas

(1). Piglia sitúa en la obra de Macedonio Fernández el punto de partida de la nueva literatura argentina (Page 170). No es coincidencia que en *La ciudad ausente* exista un

diálogo permanente con una de las obras capitales y más transgresoras de Macedonio, el *Museo de la Novela de la Eterna*. Se trata de una ficción metaliteraria, altamente autorreflexiva, que realiza una revisión y una subversión de las principales convenciones novelescas necesarias para la existencia del género: la figura del autor, el tejido de la trama, la densidad psicológica de los personajes y la estructura formal de la novela son los elementos cruciales. Entre ellos se encuentra la convención de prologar los textos, que Macedonio reelabora irónica y lúdicamente, mediante la inclusión de sesenta y siete distintos prólogos de extensión y asunto variables. A través de este recurso, se elimina la distinción entre el prólogo como paratexto marginal y el cuerpo de la novela, introduciendo así - en términos de Derrida - una reflexión sobre los límites entre ergon y parergon, entre centro y periferia, que se conecta directamente con el proyecto de *La ciudad ausente*.

(2). El asunto del Estado como panóptico en *La ciudad ausente* ha sido estudiado por Edgardo Berg: "En el entrevero de versiones y relatos que circulan por *La ciudad ausente*, se desenvuelve una guerra implícita, una trama política. Contra el relato monológico y estereotipado del Estado que quiere imponer el modo de percibir el mundo y el criterio sobre lo real, la máquina literaria provoca el desfasaje narrativo, articula y narra su contrafigura utópica: la ficción de los inventores, hermeneutas o alucinados... Si el Estado era una máquina de persecución paranoica contra la aventura de desciframiento de la Historia en *Respiración Artificial*, ahora es una máquina de control y vigilancia que actúa sobre la memoria íntima y privada de los habitantes de Buenos Aires. La acción del Estado o de sus aparatos de control, liquida y desintegra aquellos instantes únicos e irrepetibles de la experiencia privada. La ciudad se

transforma en un gran panóptico a través del cual el Estado controla las mentes de sus ciudadanos. Captar la mente ajena para controlar las posibles desviaciones al criterio normalizado de lo real, es la política del Estado moderno, el voyeurismo estatal: ojos vigilantes en las estaciones de los subterráneos, cámaras filmadores en los hospitales y patrullas policiales que asedian la ciudad". (151 – 152).

(3). Con respecto a la manipulación estatal de la mente y de la realidad, las reflexiones de Santiago Colás sobre *Respiración Artificial*, novela que comparte con *La ciudad ausente* un mismo élan sociopolítico, resultan esclarecedoras. Si aceptamos que la primera novela de Piglia muestra cómo la dictadura canceló la multiplicidad de historias alternativas para imponer una historia oficial sustentada en valores cristianos y occidentales que pretendieron erigirse como las bases de lo nacional (Colás 124-125), en la segunda novela el foco de interés se desplaza de la disquisición histórica hacia las alteraciones del principio de realidad, o en otros términos, del régimen de representación. Resucitar lo marginal, lo subalterno, las historias reprimidas y sepultadas bajo la realidad oficial programada por el Estado mediante las operaciones criminales/textuales del espionaje y la censura, es la misión política que organiza la agenda de *La ciudad ausente*.

(4). "La cita es el momento mínimo de la apropiación literaria, está entre el plagio y la traducción y remite a la cuestión del nombre y, por lo tanto, a la autenticidad, a la falsificación y al apócrifo. Hace ver, de un modo nítido, la cuestión de las relaciones de propiedad, que en la literatura son ajenas a la lógica social y pertenecen a un orden específico". (*Conversación con Edgardo Berg* 23). La clave de este orden específico es

que en el lenguaje no existe la propiedad privada, y por lo tanto es un campo de experimentación apto para reflexionar sobre el problema de la autoría. Las ideas de Demaría siguen un derrotero similar: “Como cita plural y abarcadora, la Elena de Piglia no sólo contiene las voces que recrean, desde perspectivas diferentes, su propia historia: su vida con Macedonio y su paso de mujer a máquina. Al mismo tiempo, ella incluye otros relatos que, lejos de hablar de amor, recrean y recuerdan la violencia de la historia argentina”. (156).

(5). Bratosevich describe de la siguiente manera este programa de narraciones interpoladas: “Un programa de proliferación de relatos que difiere de las novelas intercaladas de la clasicidad, donde aquellas oficiaban de descanso, de alternativa, a la historia principal. Como también difiere del sistema-collar de cuentos enmarcados que cundió en Occidente desde la última Edad Media con el estímulo oriental: allí, los cuentos son insuprimibles ya que el marco-hilván sólo les sirve de sostén, de pretexto. En nuestros relatos, la solución hecha de protuberancias, saltos e inestabilidades fractales, promueve una lectura donde lo que se destaca es, desde el vamos, la fruición del oficio de contar”. (92).

(6). La constante frustración de las expectativas del lector, generada por la puesta en crisis de los modelos discursivos que sucesivamente se estropean después de haber sido puestos a marchar, es un rasgo que significativamente podemos encontrar también en *Los Siete Locos* y *Los Lanzallamas*, el díptico de Roberto Arlt. El modelo principal es, también, el del relato policial. Al respecto, quizá se podría avanzar la lectura de que la falta de plasmación propiamente dicha de los modelos narrativos, pero sobre todo la

oscilación fluida entre modelos distintos que no llegan a alcanzar hegemonía pues son sucesivamente descartados y sustituidos, son rasgos de una poética particular - en tanto que esta se actualiza ^[1] en el plano de lo posible - y de la condición alternativa de los simulacros.

(7). Garabano también sostiene que esta reposición de los vestigios de lo real conlleva una búsqueda de la verdad modelada según el modelo de la ficción policial, con la finalidad de oponerse a las “mentiras” del Estado, su manipulación de la información y de la historia (126). Si bien el problema del conocimiento está dramatizado como un aspecto central de *La ciudad ausente*, este no se encuentra formulado en términos de una “búsqueda de la verdad” sino más bien en términos de un desenmascaramiento de la pretensión verista del discurso estatal. En efecto, la filosofía de Macedonio Fernández no está sujeta al criterio de verdad/falsedad, sino que busca construir un criterio alternativo.

(8). Al respecto comenta Demaría: “Esta no-ausencia de Elena, lograda a través de una escritura que llena el vacío por medio de la construcción de mundos alternativos, inscribe en *La ciudad ausente* la presencia de un espacio utópico que, según la definición propuesta por Piglia, incorpora a la categoría de lo real, aquello otro que se ve y se piensa como lo imposible”. (156).

(9). Sobre la condición alternativa de las historias interpoladas vistas como versiones, Bratosevich afirma: “podemos leer - esas versiones variadas - como la metáfora narrativa de una poética, cabalmente la poética de transformaciones que la propia

novela, y el corpus pigliano, cumple con un referente maleable que alimenta versiones diversificadas”. (90). La referencia al referente maleable no es de lo más afortunada, porque estamos hablando justamente de una ausencia de referente en un mundo de simulacros.

Obras citadas

Ale de Rivera, Fabiola. “La celebración del lenguaje y del relato en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”. En: Ficción y Discurso. Tacconi, María del Carmen (coordinadora). Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1999.

Baudrillard, Jean. Simulacra and Simulation. The University of Michigan Press, 1994. Trad. de Sheila Faria Glaser.

Berg, Edgardo (editor). Ricardo Piglia: narrador de historias clandestinas. Mar del Plata: Estanislao Baller, 2003.

Bratosevich, Nicolás (y su grupo de estudios). Ricardo Piglia y la cultura de la contravención. Buenos Aires: Atuel, 1997.

Colás, Santiago. Posmodernity in Latin America. The Argentine Paradigm. Duke Universtiy Press, 1994.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia (introducción). En: Critical Theory since 1965. Adams, Hazard (editor). Fort Worth: Harcourt BraceJovanovich College Publishers, 1992. p. 1442 - 1456.

Demaría, Laura. “La ciudad ausente, la tranquera de Macedonio y la fundación de una Argentina plural... y en pedazos”. En: Argentina - s. Ricardo Piglia dialoga con la generación del 37 en la discontinuidad. Buenos Aires, Ediciones Corregidor 1999. p.155 - 187.

Garabano, Sandra. Reescribiendo la nación: La narrativa de Ricardo Piglia. Ph.D. dissertation, University of Colorado at Boulder, 1995.

Page, Joana. “Ricardo Piglia: Towards a Re-Socialized Literature”. En: Journal of Iberian and Latin American Studies. Carfax Publishing, Vol. 10, No.2, Diciembre 2004, p. 169 – 189.

Piglia, Ricardo. La ciudad ausente. Barcelona: Anagrama, 2003. (primera edición de 1994).

Crítica y Ficción. Buenos Aires: Planeta, 2000. (primera edición de 1986).

Pons, María Cristina. Más allá de las fronteras del lenguaje: un análisis crítico de *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia. México D.F.: Universidad Autónoma de México, 1998.

La ciudad caótica de Carlos Monsiváis

[Bridget V. Franco](#)

University of California, Irvine

Para hablar de la ciudad posmoderna—una realidad fragmentada, subjetiva, desordenada, contradictoria—Carlos Monsiváis aprovecha un género que no es nuevo pero que sin duda ha sido marginado del canon literario: la crónica. En la historia mexicana, la crónica tiene una larga tradición de mediar entre la realidad y la literatura, empezando con las relaciones de los conquistadores.⁽¹⁾ Es justamente esta oscilación entre la supuesta objetividad de los hechos históricos y la expresión literaria propia del cronista que ha conducido a la marginación de la crónica. Hayden White, en su ensayo “The Fictions of Factual Representation,” plantea el discurso histórico como una interpretación subjetiva de la realidad que comparte las mismas formas literarias que la ficción y escribe que “In this respect, history is no less a form of fiction than the novel is a form of historical representation” (23). La crónica, en su doble función histórica-literaria, es uno de los ejemplos más claros de la problemática que iluminó White.

Quizás por las mismas razones que los historiadores se empeñan en distinguir entre la historia y la ficción para elevar la primera al nivel de una ciencia objetiva, la crónica no ha sido aceptada como discurso puramente histórico.

Tampoco se le ha concedido un lugar relevante en la literatura por ese rasgo periodístico que utiliza para referirse a la realidad objetiva. Susana Rotker concluye en su excelente libro *La invención de la crónica* que “La crónica es un producto híbrido, un producto marginado y marginal, que no suele ser tomado en serio ni por la institución literaria ni por la periodística, en ambos casos por la misma razón: el hecho de no estar definitivamente dentro de ninguna de ellas” (199).

Es justamente su ambigüedad lo que facilita el uso de la crónica para exponer y negociar la experiencia de la ciudad posmoderna. Rotker aclara estas ventajas: “Su hibridez insoluble, las imperfecciones como condición, la movilidad, el cuestionamiento, el sincretismo y esa marginalidad que no termina de acomodarse en ninguna parte, son la mejor voz de una época —la nuestra— que a partir de entonces sólo sabe que es cierta la propia experiencia” (203). El proyecto de Rotker en *La invención de la crónica* se enfoca en los cronistas modernistas, pero los mismos rasgos emergen también de la obra de uno de los grandes cronistas posmodernos, Carlos Monsiváis. Linda Egan enfatiza el papel indiscutible que han tenido los cambios socioculturales de la segunda mitad del siglo XX en el aumento de nuestra comprensión y apreciación del proyecto de Monsiváis: “The countercanonical changes being fomented by current postmodernist, poststructuralist and postcolonialist sensibilities have begun to bring the metropolitan critical community closer to Monsiváis’s always more inclusive understanding of what constitutes literature” (Egan xix). Para nuestro análisis de una de las crónicas urbanas de Monsiváis, “Los rituales del caos” (1995), será crucial explorar las resonancias de la teoría posmoderna en la obra de Monsiváis.

Primero hay que señalar algunas de las características importantes de la crónica de Monsiváis que proporcionan una manera alternativa de acercarse a la ciudad posmoderna. En su ensayo “On the Chronicle in Mexico,” Monsiváis mismo caracterizó el cometido de los nuevos cronistas de su generación.

The new generation of chroniclers [...] abides by the dominant idea of not distinguishing between genres, and opts for the literary recreation of events, characters, periods, ideas, and impressions. [...] They find their themes in the official world and in the counterculture, among young preppies and gang members, between the political and the genital. They are distinguished by their forwardness, their unshackled and uncensored language, the recourse to using an ‘I’ who announces a more democratic relation with the reader [...]. (Corona 34-35)

Al invocar una nueva relación democrática, Monsiváis está enfatizando el sentido original de la palabra griega, “demos,” que significa la gente común (“Democracy”). Es decir, la nueva crónica no pretende ser un texto autoritario que habla en términos cerrados sino todo lo contrario – la crónica trata de establecer una relación con la gente, con toda la gente, y escribir sobre una variedad de temas políticos, religiosos, artísticos, sociales, y culturales. La crónica recupera las voces de las personas silenciadas por el discurso oficial y les da “voz a los sectores tradicionalmente proscritos y silenciados, las minorías y mayorías de toda índole que no encuentran cabida o representatividad en los medios masivos” (A ustedes 76).

En la introducción de *The Practice of Everyday Life*, Michel de Certeau habla justamente del “ordinary man,” cuyas prácticas cotidianas representan una especie de resistencia frente a los discursos oficiales y a las instituciones de poder. Su ensayo “Walking in the City” explora aún más el poder que la gente común ejerce para escribir su propio texto, creando una cartografía individual y única dentro de la ciudad.

The ordinary practitioners of the city live ‘down below,’ below the thresholds at which visibility begins. They walk—an elementary form of this experience of the city; they are walkers. Wandersmänner, whose bodies follow the thicks and thins of an urban ‘text’ they write without being able to read it. [...] The networks of these moving, intersecting writings compose a manifold story that has neither author nor spectator, shaped out of fragments of trajectories and alterations of spaces [...]. (93)

Aunque Certeau niega la existencia de un autor que pueda escribir la historia completa de los Wandersmänner, la crónica de Monsiváis se atreve a representar una parte de esa historia. En este intento, Monsiváis acompaña al hombre ordinario en sus deambulancias urbanas; y vemos como “[b]eneath the discourses that ideologize the city, the ruses and combinations of powers that have no readable identity proliferate; without points where one can take hold of them, without rational transparency, they are impossible to administer” (Certeau 95).

En *Los rituales del caos* Monsiváis destaca y celebra esta resistencia de la multitud frente a los discursos oficiales del estado, específicamente el discurso teológico.

¿Cuántos se necesitan para integrar o promover una nueva creencia?

Antes eran bien pocos, bastaban unos cuantos corazones desamparados y hartos del páramo espiritual en que vivían; ellos se reconocían por señas o frecuentación de los mismos parques [...].Esto fue antes, cuando lo cuantitativo no era el criterio absoluto, y los poderes obstaculizaban el crecimiento de las minorías. Hoy se extingue la utopía de los pocospero-representativos, y a los credos recién inaugurados se les exige acreditar de inmediato su vocación mayoritaria. (38)

En este extracto subtítulo “Teología de multitudes” Monsiváis apunta claramente hacia la destrucción del monopolio del discurso oficial religioso que, en el caso de México, ha sido dominado por el catolicismo. La primera parte de la cita recuerda el poder de las creencias religiosas manejadas históricamente por una minoría élite y contrasta con el segundo párrafo que describe el concepto posmoderno de teologías heterogéneas creadas por la mayoría y no por una debilitación del dogma religioso frente a una sociedad posmoderna:

Hace unos años—me informa Ida Rodríguez Prampolini—, antes de las ceremonias de Semana Santa, un grupo de vecinos de un pueblo veracruzano convocó al alcalde y al cura. “No podemos seguir con los ritos tal cual”, les dijeron. “A nadie le importan los centuriones y los fariseos ni nadie sabe quiénes fueron. Esa historia quedó muy lejos. Hoy, los enemigos del Señor necesitan otro aspecto.” La discusión fue muy acre, los vecinos no cedieron, las autoridades tampoco, y al final, al representarse la Pasión, hubo un desfile alternativo. Por un lado las

cohortes romanas y los funcionarios de la Sinagoga; por otro... pitufos, goonies, ewarks de Star Wars, el Freddy Krüger de Pesadilla en Elm Street, Darth Vader... El pueblo aplaudió. (Rituales 57)

Frente a la representación tradicional, vemos imágenes que divulgan otro tipo de acercamiento a la realidad y a la religión. Con humor e ironía, Monsiváis pone en escena la capacidad de los individuos de desmontar la apariencia intocable de los ritos católicos.

Las observaciones de Monsiváis acerca de las transgresiones del discurso oficial resuenan con las ideas que Homi Bhabha desarrolló en su ensayo perspicaz "Dissemination: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation." Las fuerzas performativas que Bhabha contrasta con los elementos pedagógicos le dan a la gente un poder de significación que borra el discurso oficial para crear nuevos significados. De esta manera, se deshace el concepto de la autoridad totalitaria y se renegocia el significado de los signos. En la escena de la Pasión que narra Monsiváis algunos individuales, que no solamente renegociaron las imágenes de la Pasión sino que también las recrearon en su desfile alternativo, representan lo performativo frente a la pedagogía tradicional del catolicismo.

Bhabha también cuestiona la noción de una totalidad formada por partes individuales de esta manera: "We may begin by questioning that progressive metaphor of modern social cohesion – the many as one – shared by organic theories of holism of culture and community, and by theorists who treat gender, class or race as social totalities that are

expressive of unitary collective experiences” (142). No vemos en la crónica de Monsiváis que la muchedumbre actúe como una sola unidad cohesiva, más bien el escritor pone en evidencia las transgresiones de la contracultura (“El Tianguis del Chopo” 120), la presencia de los travestis (115), y la atracción de la curandería (“La hora de las convicciones alternativas” 72). En la sección titulada “La hora de la identidad acumulativa” Monsiváis juega con la imposibilidad de contener la ciudad y sus habitantes en una unidad holística. El narrador pregunta “¿qué es hoy, desde ángulos descriptivos, la Ciudad de México?” y crea una lista de “bullet points” que imita en su forma un esquema objetivo y cerrado:

- las multitudes en el Metro (casi seis millones de usuarios al día) [...]
- las multitudes en el Estadio de la Ciudad Universitaria hacen su examen de inscripción.
- la economía subterránea desborda las aceras [...]
- el hervidero de vehículos [...] (17-18)

El narrador concluye que “[a] estas imágenes elegidas hay que añadir el Museo de Antropología, el Zócalo a cualquier hora, la Catedral, y tal vez, una escena de violencia con la policía que golpea vendedores ambulantes” (18). A pesar de la presentación nítida de los puntos, el lector se da cuenta inmediatamente de la imposibilidad de describir la realidad urbana en términos absolutos. Cualquiera que conoce el DF se burlaría de esta lista corta y demasiado sencilla que fracasa en su enumeración de las realidades capitalinas. ¿Dónde están los centros comerciales, el parque Chapultepec, los mercados, Xochimilco, las taquerías de la esquina, las mujeres que venden papitas con limón y salsa, las discotecas? Monsiváis cuenta con ese amplio imaginario urbano que el lector tiene para hacer hincapié en la imposibilidad de describir toda la ciudad. Con

su lista resumida y exclusiva, el cronista posmoderno parodia el proyecto urbano de organizar y ordenar la ciudad. Monsiváis, en las palabras de Bhabha, “leads us to question the homogeneous and horizontal view associated with the nation’s imagined community” (144).

Como parte de su proyecto poscolonial, Bhabha sostiene que “pedagogical knowledges and continuist national narratives miss the ‘zone of occult instability where the people dwell’ ” (152).⁽²⁾ Esta crítica de lo pedagógico refleja la misma tendencia en la obra de Monsiváis de señalar el constante movimiento de la sociedad y desconstruir la narrativa oficial. Bhabha destaca “the emergence of a hybrid national narrative that turns the nostalgic past into the disruptive ‘anterior’ and displaces the historical present – opens it up to other histories and incommensurable narrative subjects” (167). La crónica de Monsiváis emerge como una nueva forma de mediar entre el discurso oficial, pedagógico y la realidad híbrida de la urbanidad posmoderna. Vemos en *Los rituales del caos* como la religión, una institución sumamente pedagógica, pierde su significado reverente y piadoso en el capítulo, “La hora de la tradición” que describe la celebración de la Virgen de Guadalupe en la Basílica del mismo nombre. Monsiváis nos da una visión entre bastidores vislumbrando que “la congregación está leyendo la letra de ‘Las Mañanitas’, en papelitos obsequiados a la entrada” y que la compañía Televisa está transmitiendo en vivo las imágenes de la ceremonia que conduce a la pregunta, “¿Hasta qué punto es reverente a la antigua una muchedumbre cuyo alborozo también le viene de su condición televisable?” (43-45). La perspectiva del cronista desmonta el ritual religioso, mostrando las fuerzas performativas detrás del escenario grabado en la Catedral.

Pero la perspectiva no se estanca allí. También el narrador nos lleva al otro lado de las cámaras para destacar una performatividad distinta: la de los telespectadores quienes mientras ven el programa “se levantan al refrigerador, comentan los trajes, evocan anécdotas de la oficina, sonrían, se abrazan, mandan a los niños a la cama, preguntan a qué horas llegan Elenita y Roberto, cambian de canal para ‘monitorear la piedad’, comentan de paso un programa del día anterior” (46). La televisión se destaca como un medio fundamental de la posmodernidad que pone en evidencia los elementos performativos de la religión y nos permite tener una relación menos rígida con las instituciones dogmáticas.

En la misma línea, Monsiváis dedica un capítulo de *Los rituales del caos* a una discusión de los monumentos y estatuas de la ciudad que deben servir como enlace entre el público y las instituciones oficiales del estado. La discusión se trata tanto del papel pedagógico que han tenido (y que el discurso oficial quiere que mantengan) las esculturas y los monumentos oficiales como el significado performativo que las masas les asignan a estos objetos. Primero Monsiváis afirma el papel central que han tenido los monumentos oficiales para el proyecto de la Nación. “En los generosos o estrictos metros a su disposición, las estatuas son dictámenes de gobierno/ invocaciones contra la amnesia de los perdedores/ certificados de afecto filial a quienes han facilitado la salud y la continuidad de la República” (137). Pero con una frase genial Monsiváis señala que, frente a estos elementos pedagógicos, el pueblo ha llegado a subvertir la trascendencia del monumento oficial: “No hay pueblo sin estatuas, no hay estatuas sin mensaje adjunto, y no hay pueblo que tenga presente el mensaje más de un día al año (cuando mucho)” (137).

Monsiváis critica la importancia todavía vigente en México del mensaje oficial de los monumentos. “En México, todavía, el valor de caudillos, mártires, artistas notables y valores del hogar sólido se determina por el número de estatuas que consiguen [...]” (153). Sin embargo, su crítica apunta hacia la posibilidad de quitarles a las estatuas su importancia, de demistificar su “proyecto meditadoísimo [que es] transmitirle a los paseantes, por si lo necesitasen, el sentido de insignificancia. ¡Mide tu pequeñez frente al Estado!” (148). Monsiváis recuerda al lector que “con el tiempo, las estatuas y las ‘creaciones alegóricas’ reciben de sus frequentadores un trato igualitario, sirven lo mismo a sesiones conmemorativas que a citas de amor” (136). Reitera que frente a los símbolos urbanos, “A la decoración obligatoria de plazas y avenidas la complementa – aportación a dúo del Estado y la sociedad– la ronda del otro heroísmo, el de los Símbolos de lo Cotidiano” (136).

Con su mirada puesta en la pluralidad heterogénea, el cronista Monsiváis descubre una realidad que ha estado, si no encarcelada, definitivamente escondida detrás de una fachada de orden, lógica y estructura: la ciudad. Y no es cualquier ciudad – es la Ciudad de México, una de las metrópolis más grandes del mundo (en población y en extensión geográfica). Monsiváis comentó que los nuevos cronistas “seek to document (and to radically invent, now another method of documentation) the society to which they belong, and which they commonly detest, in the cities that they finally love” (Corona 34) y este proyecto posmoderno, sin duda, está sumamente ligado a la creación de un nuevo imaginario urbano.

¿Qué ciudad encontramos entonces en *Los rituales del caos*? Los lugares de la ciudad realmente no son tan visibles como las personas que los habitan. Las multitudes son tantas ya que de alguna manera cubren el terreno físico; además la ciudad se vuelve una red de comercio, comunicaciones virtuales, y ritos populares. Las estructuras físicas urbanas que antes definían la ciudad se disuelven frente a la sociedad explosiva de la ciudad. Monsiváis empieza su crónica con la observación que “En el terreno visual, la Ciudad de México es, sobre todo, la demasiada gente” (17). Desde el comienzo de *Los rituales del caos*, rechaza un intento de racionalizar el panorama urbano, de buscar algún subyacente orden:

Se puede hacer abstracción del asunto, ver o fotografiar amaneceres desolados, gozar el poderío estético de muros y plazuelas, redescubrir la perfección del aislamiento. Pero en el Distrito Federal la obsesión permanente (el tema insoslayable) es la multitud que rodea a la multitud, la manera en que cada persona, así no lo sepa o no lo admita, se precave y atrinchera en el mínimo sitio que la ciudad le concede. (17)

Frente al concepto de la ciudad como signo inamovible, Monsiváis muestra una ciudad que está perdiendo el poder de controlar a sus ciudadanos, una ciudad que revela cada vez más su temporalidad, más que su espacio físico, una ciudad luchando frente a las multitudes para mantener orden.

En la Ciudad de México, Monsiváis encuentra una miríada de actitudes, de ritos, de actividades que revelan los rasgos de la posmodernidad junto con posiciones más

tradicionales y dogmáticas. De aquí surge el choque en la ciudad entre una deseada y a veces lograda democratización y el control rígido del proyecto nacionalista. Por supuesto, el rasgo más posmoderno de *Los rituales del caos* es el estilo mismo del autor. Monsiváis, fuertemente influenciado por el nuevo periodismo, incorpora citas, estadísticas, extractos literarios, diálogos informales, y lenguaje coloquial a su crónica.⁽³⁾ Concede lugar a una multitud de voces, contradictorias, honestas, e íntimas; y muestra las perspectivas marginadas junto con las tradicionales. Monsiváis no deja de recordarnos que su voz, con sus propias creencias y perspectiva, está detrás de toda la escritura. “Esto murmuro desde mi aislamiento generacional y de clase, mientras, sin alzar la voz, me regaño: ¿por qué no mejor aceptas, oh resentido [...]?” (191). A base de este estilo posmoderno de la crónica se descubre una ciudad atrapada entre el desorden liberador de la posmodernidad y las jerarquías tradicionales del orden y de la estructura.

Por un lado, la Ciudad de México ofrece las posibilidades de la libertad que se halla en el anonimato individual de las masas. A pesar de la contaminación, la violencia, el estrés cotidiano, y la lucha para sobrevivir, Monsiváis nota que “Irse [de la ciudad] es perder las ventajas formativas e informativas de la extrema concentración, las sensaciones de la modernidad (o de postmodernidad) que aportan el crecimiento y las zonas ingobernables de la masificación” (20). En *Los rituales del caos*, Monsiváis celebra la manera en que:

[...] cada quien extrae del caos las recompensas que en algo equilibran las sensaciones de vida invivible. El odio y el amor a la ciudad se integran en la fascinación, y la energía citadina crea sobre la marcha

espectáculos únicos [...]. Y el show más categórico es la pérdida del miedo al ridículo de una sociedad antes tan sojuzgada por el “¿Qué dirán?” (21-22)

Así, los ciudadanos posmodernos rechazan cada vez más los juicios de los demás, buscando la satisfacción propia dentro del desorden urbano.

El tono irónico e irreverente del cronista, sin embargo, nos revela cierto pesimismo frente a los rituales residuales que todavía estructuran la sociedad urbana. Los símbolos de estos ritos, asidos precariamente de la noción de lo nacional, consisten en el boxeo, el fútbol, la Virgen de Guadalupe, y la bandera mexicana entre otros. Pero Monsiváis les resta la permanencia a estos símbolos, enfatizando los rasgos más bien efímeros de su nacionalidad. “La pelea no tiene mucho interés, al decir de los expertos. Pero el país goza de uno de esos ratos de esparcimiento en los cuales vuelve a ser, por un instante, la Nación” (30). Más tarde, el cronista narra un episodio en el cual la ciudad, alrededor del monumento del Ángel de la Independencia, celebra una victoria de la Selección Nacional Mexicana. Se destaca la apropiación de la bandera nacional tricolor que sirve, no como un símbolo austero de respeto nacional, sino como una prenda de ropa cualquiera.

[...] ve en su alrededor a los chavos envueltos en las banderas, lo que ya es ritual, y observa el verde, el blanco y el colorado en caras y brazos y torsos, y admira la variedad de rostros como máscaras, y recuerda a la chava sobre el toldo del camión con el brassiere improvisado que tomó

de una bandera, y contempla a dos adolescentes con su taparrabos tricolor, y se rinde a la evidencia: este nacionalismo será a plazo fijo pero es novedosísimo. Los grandes símbolos ya forman parte del guardarropa más esencial. (36)

Vemos las señales de que sí la posmodernidad ha llegado al DF pero es un reconocimiento cauteloso ya que el narrador todavía devisa los vestigios nacionalistas de la cultura. Sin duda estos rituales ya no tienen el mismo ímpetu que antes y Monsiváis los describe como “ritos instantáneos,” vacíos de un significado absoluto pero todavía utilizados por los habitantes aislados de la ciudad posmoderna. Desde el título, *Los rituales del caos* anuncia esta búsqueda de la sociedad urbana por algún tipo de orden, de estructura, de acuerdo comunitario dentro del caos que reina en la Ciudad de México. La crónica señala, sin embargo, que estos rituales instantáneos carecen tanto de significado como los nacionalistas. A la patria ahora le sustituye la televisión con su variedad de canales y programas cuyo significado cambia según la experiencia de cada espectador. Es una nueva patria teatral controlada por el control remoto que significa “el principio y el fin de la democratización” (59). Monsiváis teje un imaginario urbano a base de los rasgos virtuales de la ciudad:

[...] el control remoto es el mensaje que la tecnología le entrega a la vida cotidiana: el momento que aquí se vive es: a] real; b] único e irrepetible, porque nunca acudirán exactamente los mismos; c] internacional, porque lo verán muchos, no importa que habiten en el mismo país, lo

internacional no es asunto de distintas naciones, sino de satélites y
señales y fibra óptica y cámaras y cables [...]. (59)

Esta ciudad virtual es otra capa de la ciudad que complementa, y de ninguna manera anula, la realidad caótica, violenta, y contradictoria del DF terrenal. La demografía creciente es una fuerza incontrolable que, a través del desorden y la pluralidad, pone resistencia al orden urbano. Algunas de las imágenes incluídas en *Los rituales del caos* ilustran vívidamente el sentido de alboroto caótico y densidad extrema que existe en la Ciudad de México.⁽⁴⁾ El lector se preguntará: ¿Hasta qué punto puede resistir esta ciudad? ¿En qué momento estallará?

Monsiváis nos da su respuesta en el último capítulo de la crónica, “El apocalipsis en arresto domiciliario,” que nos proporciona la visión futura de la ciudad entrando al tercer milenio. Ya el DF se ha extendido “por un costado a Guadalajara, y por otro a Oaxaca” y la población sigue creciendo a pesar de los “video-clips que exhortaban a las parejas a la bendición demográfica de la esterilidad o al edén de los unigénitos, y un litro de agua costaba mil dólares, y se pagaba por meter la cabeza unos segundos en un tanque de oxígeno, y en las puertas de las estaciones del Metro se elegía por sorteo a quienes sí habrían de viajar” (248). Sin embargo, esta ciudad futura que parece que ya no puede aguantar el caos urbano resiste la fuerza aniquiladora del apocalipsis.⁽⁵⁾ El narrador escribe que “busqué en vano las señales, los arcos celestes, los tronos que emitían relámpagos, los mares de vidrio” (248) y no puede creer que, en este ambiente urbano tan fértil para el Juicio Final, van también a “escamotearme el apocalipsis” (249). Tras esta afirmación irónica, Monsiváis alude a la imposibilidad de orden y

ordenación, como paradigmas que la Biblia establece a partir de un Génesis y un Apocalipsis, un principio y un fin que, por diseño divino, renacen purificados. La crónica de la ciudad posmoderna no permite, sin embargo, estructuración de ningún tipo puesto que, en palabras de Monsiváis, “[it] allows society to take a peek at the cutting-edge customs of disorder and massification, scenarios of modernity in blue jeans and Walkman, and a sensation of chaos that is infinitely truer than any proclamation of order” (Corona 33).

Esta posición de Monsiváis frente al desorden de la ciudad permite un interesante enlace con ciertas características de la teoría del caos. Desde la formulación oficial de la teoría del caos en los años 60, la ciencia ha luchado para integrar la nueva perspectiva del universo a sus paradigmas estructurados, objetivos y lógicos: un reto extremadamente difícil dadas las características de los sistemas caóticos.⁽⁶⁾ La mayoría de los científicos, en una posición determinista, considera que toda manifestación caótica tiene una causa e, hipotéticamente, si se pudieran localizar todas esas causas, se podría predecir la estructura del caos. Sin embargo es justamente la incapacidad de conocer las infinitas causas del caos que frustra el intento de estructurar los sistemas dinámicos o no-lineales. Como señala John Briggs, en su libro *Fractals: The Patterns of Chaos*, el meteorólogo Edward Lorenz descubrió en 1961 que la acumulación de más y más información climática no aumenta la precisión de un pronóstico del tiempo a largo plazo. Lorenz dedujo que la razón por la inestabilidad de los sistemas dinámicos (como el clima) tenía que ver con la multitud de elementos interactivos y dispares que exhibían una gran sensibilidad a las influencias más minúsculas. Uno de los ejemplos más conocidos de este hecho de que los fenómenos se produzcan en interacciones múltiples

y dispares llevó a Lorenz a la conclusión de que estas interacciones son infinitas, de que la naturaleza está dominada por un caos que no puede ser reducido a una teoría con valor estructurante y jerarquizador.

Hay que destacar que Monsiváis, desde el prólogo de *Los rituales del caos*, anticipa la lógica del argumento determinista de la teoría del caos y se opone a ello de esta manera:

La hipótesis anterior cuenta con el apoyo de sectores muy amplios, seguros de que tras el falso caos se alza la normatividad del espectáculo. Pero a esta dictadura de la fascinación electrónica (de los manuales del sojuzgamiento) le falta, para ser convincente, tomar en cuenta los valores de la diversión, “el lenguaje fluido de la anti-ideología”, según Guy Debord. La diversión genuina escapa a los controles, descrece de las bendiciones del consumo, no imagina detrás de cada show los altares consagrados al orden. La diversión genuina (ironía, humor, relajo) es la demostración más tangible de que, pese a todo, algunos de los rituales del caos pueden ser también una fuerza liberadora. (16)

Monsiváis indica la debilidad del determinismo que la comunidad científica abraza tan febrilmente y en vez de tratar de asignarle un orden al caos celebra su función liberadora dentro de la ciudad.⁽⁷⁾ Desde esta perspectiva del caos como una fuerza que resiste a la estructura y la lógica, veremos la relación entre algunos de los principios del caos y la crónica de Monsiváis.

La teoría del caos caracteriza los sistemas caóticos de la siguiente manera: sensibilidad extrema a las condiciones iniciales,⁽⁸⁾ no-linealidad,⁽⁹⁾ movimiento constante, y denegación de las predicciones. En *Los rituales del caos*, Monsiváis destaca los rasgos caóticos de la demografía creciente: “El ámbito de las multiplicaciones reta al infinito y despoja de sentido a las profecías. ¿Y qué es el crecimiento sino la negación de los augurios? Siempre, los números, así se les disminuya, hacen palidecer a los vaticinios” (17). Igual que los sistemas no-lineales, la ciudad con sus multitudes crecientes desafía el intento de prever su futuro.

Otro elemento importante de la teoría del caos que encaja con el proyecto monsvaisino es el reemplazo de la geometría tradicional euclidiana por la geometría fractal. Briggs nota que en las ciencias “[t]raditionally we have used Euclidian shapes—circles, squares, and triangles—to model figures and landscape. It was a process that tended to generalize and idealize the natural world. Fractal geometry brings us perhaps a little closer to nature’s infinite subtlety” (90). Se debe la invención de la geometría fractal a Benoit Mandelbrot, un matemático polacoamericano, que buscaba un método menos idealizado que la geometría euclidiana para representar la realidad. Mandelbrot entendía que las esferas realmente no captaban la forma cambiante de las nubes y tampoco los conos invertidos reflejaban los bordes irregulares de las montañas.⁽¹⁰⁾ “Fractal geometry moves away from quantitative measurement, which values quantifiable features like distances and degrees of angles, and embraces the qualities of things—their texture, complexity [...]. It is a geometry that focuses on dynamic movement, ragged lines, and space so crumpled that it is neither line nor plane nor solid” (Briggs 158). De la misma manera, la crónica de Monsiváis se aleja de la visión estructurada e idealizada

de la ciudad que se promovía durante la era colonial (11) y busca meterse en los bordes escarpados de la ciudad y examinar la textura escabrosa de la urbanidad.

La crónica de Monsiváis también es un acercamiento alternativo, en su caso, a la ciudad. Su estilo híbrido que mezcla distintas fuentes de información y su perspectiva original fuerza al lector a reexaminar su relación con la ciudad del mismo modo como la geometría fractal nos abre la posibilidad de ver aquellas formas no establecidas por la geometría de Euclides.(12) Para Monsiváis, el caos urbano de la Ciudad de México requiere una nueva visión y una nueva narrativa, y al contrario del intento científico de categorizar el caos dentro de paradigmas ya establecidos, Monsiváis celebra sus contradicciones e inestabilidad.

En *Chaos Bound*, N. Katherine Hayles relata la historia de un grupo de estudiantes graduados de la Universidad de California Santa Cruz que se formó alrededor de Robert Shaw para investigar sistemas caóticos (159). Notablemente Shaw rechazó el determinismo de sus colegas y su interpretación del caos revela una actitud celebratoria (no miedosa) de sus posibilidades infinitas. Para Shaw el caos es:

[...] the source of all new information in the world. He revels in the implication that chaotic systems are much more abundant in nature than ordered ones. Envisioning the physical world as a great swirling flow of information, he sees new information “continuously being injected... by every puff of wind and swirl of water.” [Shaw] acknowledges that this “constant injection of new information into the macroscales may place

severe limits on our predictive ability.” More important for him, however, it “insures the constant variety and richness of our experience.” (*Chaos Bound* 160)

Ésta es la visión del caos que, en mi opinión, capta Monsiváis en *Los rituales del caos*, una visión más dinámica que determinista, más incierta que predecible, y sobre todo más liberadora que estructurada. Es el caos de la Ciudad de México que desafía la imposición de un orden absoluto y son los rituales de este caos que renegocian los términos del imaginario urbano para los capitalinos mexicanos. El gran logro de Monsiváis consiste en su capacidad de entrar profundamente al caótico imaginario urbano de la Ciudad de México y sacar a relucir una muestra diversa de personajes, creencias, transgresiones, preocupaciones, y rituales en un flujo que desafía los paradigmas del orden.

Notas

(1). Monsiváis destaca el papel de la crónica durante la conquista y la colonización de México en su introducción a A ustedes les consta: “Cortés en sus Cartas de relación, Bernal Díaz de Castillo en Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, Francisco Cervantes de Salazar, Motolinía, Sahagún, Mendieta, Durán, Muñoz Camargo o Hernando Alvarado Tezozomoc dan fe de este empleo múltiple de la crónica: sustitución o anticipación de la historia, argucia contra el olvido, regalo del proselitismo religioso, tributo funeral a los vencidos” (17).

(2). Más tarde en su análisis Bhabha explica que “Minority discourse acknowledges the status of national culture – and the people – as a contentious, performative space of the perplexity of the living in the midst of pedagogical representations of the fullness of life [...]” (157).

(3). Monsiváis destaca esta influencia en la introducción de A ustedes les consta: “Desde un punto de vista formal, una influencia muy renovadora en la crónica es, en algunos aspectos, el New Journalism, el nuevo periodismo norteamericano. Los trabajos de Norman Mailer, Tom Wolfe, Hunter Thompson, Truman Capote, Gay Talese, etcétera, han revivido el interés en un género, agregándole diversidad de técnicas, la feroz intromisión del Yo o de la moda, el culto por la ‘pequeña historia’, el afán por documentar narrativamente los nuevos estilos de vida, la persecución de los personajes y las figuras arquetípicas” (75).

(4). Vea las fotografías tituladas “Concierto de la raza,” “Celebración futbolera en el Ángel,” “Balneario,” “El Metro,” en la sección de “Parábola de las imágenes en vuelo” (Los rituales).

(5). Weber Votaw describe la visión apocalíptica dentro de las tradiciones judeo-cristianas: “...extreme apocalyptic regarded the physical world as so contaminated by human sin that the earth itself, as well as the human race in general, must be destroyed. And this last is the idea set

forth by the Apo-calyptse of John: ‘I saw a new heaven and a new earth: for the first heaven and the first earth are passed away. . . . And I saw the holy city, New Jerusalem, coming down out of heaven from God’ ” (314-315).

(6). N. Katherine Hayles ofrece una explicación interesante de la necesidad dentro de la comunidad científica de teorizar y ordenar las manifestaciones caóticas. Hayles postula que los atributos del caos (no-linealidad, imprevisibilidad, marginalidad, falta de estructura) son justamente los aspectos que la cultura ha codificada como femeninos. De allí Hayles sugiere que el deseo de controlar el caos es el mismo impulso falocéntrico de controlar a la mujer en la sociedad. “In the Western tradition, chaos has played the role of the other—the unrepresented, the unarticulated, the unformed, the unthought. [...] But otherness is also always a threat, arousing the desire to control it, or even more extremely to subsume it within the known boundaries of the self” (Chaos Bound 173).

(7). La siguiente cita apunta hacia la necesidad de los científicos de encontrar orden en los sistemas dinámicos, una necesidad obsesiva que resulta en una paradoja en vez de una conclusión lógica. A mi parecer, esta previsibilidad incierta es una contradicción formulada para mantener una visión holística y cierto control superficial sobre los sistemas caóticos. “As the chaologists worked, they quickly learned that a dynamical system’s transition areas—the points at which the system moves from simplicity to complexity, from bright, stable order to the black, impenetrable gyrations of total chaos—were the most interesting places. [...] Though unpredictable in detail, one can predict the patterns and ranges of a

system's movement. In fact, scientists learned that there are certain repeatable, rough patterns systems seem attracted to as they break down into or emerge from chaos. This discovery delighted scientists because it meant they could still hold on to their scientific reverence for predictability—though now it was a strange and uncertain kind of predictability” (Briggs 21).

(8). “... extreme sensitivity is the hallmark of a chaotic dynamical system. Such systems are highly sensitive because they are always on the move, always changing, never precisely recycling to their initial states” (Briggs 18).

(9). Briggs habla de las características de los sistemas no lineales: “One reason that the elements in chaotic dynamical systems are so sensitive to their initial conditions is that these complex systems are subject to feedback. [...] Systems that change radically through their feedback are said by scientists to be nonlinear. As the name implies, they are the opposite of linear systems, which are logical, incremental, and predictable” (19).

(10). Para un resumen de la aportación de Mandelbrot a la teoría del caos vea Briggs 62-72.

(11). Ángel Rama destaca la importancia de la matemática y la geometría en la construcción de las ciudades coloniales (3-6).

(12). El fotógrafo y ex-ingeniero eléctrico Lawrence Hudetz hizo la siguiente observación acerca de la geometría fractal que apunta hacia sus características caóticas: “The new geometry is a more open way of looking. This creates a subtle shift. It allows me to accept images that I might have rejected in the past because my brain was saying, ‘That’s not organized right.’ Still, if I’m not careful, when I take the camera out, the first thing I start to do is to go back to the old Euclidian mode because it’s so comfortable. We’ve all gotten used to seeing in that old way” (Briggs 161).

Obras Consultadas

Bhabha, Homi. “Dissemination: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation.” *The Location of Culture*. London, Routledge, 1994. 139-170.

Briggs, John. *Fractals: The Patterns of Chaos*. New York: Simon & Schuster, 1992.

Certeau, Michel de. “Walking in the City.” *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. Berkeley, U California Press, 1984. 91-110.

Corona, Ignacio and Beth E. Jörgensen, eds. *The Contemporary Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Albany: State University of New York Press, 2002.

“Democracy.” Online Etymology Dictionary. Comp. Douglas Harper. November 2001.

14 marzo 2005 <<http://www.etymonline.com>>.

Egan, Linda. Carlos Monsiváis: *Culture and Chronicle in Contemporary Mexico*. Tucson: U Arizona, 2001.

Hayles, N. Katherine, ed. *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*. Chicago: U Chicago Press, 1991.

---. *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Ithaca: Cornell UP, 1990.

Mayntz, Renate. “Chaos in society: Reflections on the impact of chaos theory on sociology.” *The Impact of Chaos on Science and Society*. Eds. Celso Grebogi and James A. Yorke. New York: United Nations University Press, 1997. 298-323.

Monsiváis, Carlos. “Citizenship and Urban Violence: Nightmares in the Open Air.” *Citizens of Fear: Urban Violence in Latin America*. Ed. Susana Rotker. New Brunswick: Rutgers UP, 2002. 240-246.

---. Entrevista con Ana Cruz. “Carlos Monsiváis: La sociedad es el espectáculo más fascinante.” *Testigos de nuestro tiempo: diálogos con personajes de hoy*. Por Ana Cruz. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. 75-88.

---. Introducción. "Y yo preguntaba y anotaba, y el caudillo no se dio por enterado." *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*. México DF: Ediciones Era, 1980. 17-76.

---. *Los rituales del caos*. Mexico DF: Ediciones Era, 1995.

Rama, Ángel. *The Lettered City*. Ed. y trad. John C. Chasteen. Durham: Duke UP, 1996.

Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1991.

Van Peer, Willie. "Sense and Nonsense of Chaos Theory in Literary Studies." *The Third Culture: Literature and Science*. Ed. Elinor S. Shaffer. Berlin: Walter de Gruyter, 1998. 40-48.

Weber Votaw, Clyde. "The Apocalypse of John: IV. Its Chief Ideas, Purpose, Date, Authorship, Principles of Interpretation, and Present-Day Value." *The Biblical World*. 32.5 (1908): 314-328.

White, Hayden. "The Fictions of Factual Representation." *The Literature of Fact*. Ed. Angus Fletcher. New York: Columbia UP, 1976. 21-44.

Méndez de Francisco González Ledesma
o la escritura de una Barcelona en trance de desaparición

[Cécile François](#)

University of Orléans (France)

Considerado como uno de los mejores representantes de la novela policíaca española contemporánea, Francisco González Ledesma se sitúa en la encrucijada de dos corrientes narrativas. De la novela negra norteamericana puesta de moda por Dashiell Hammett, el autor barcelonés recupera una serie de códigos que han conformado el imaginario de la ciudad desde los años 20. De la corriente social representada por la serie de los *Maigret* de Georges Simenon, recoge la mirada comprensiva y humanista de un detective que adopta el punto de vista de la gente humilde. Esta doble influencia da a la narrativa del escritor catalán un tono particular en el que se mezclan la ironía amarga y una dolorosa melancolía que impregna la visión del narrador y los ambientes por los que se desarrolla la acción.

En su libro de relatos titulado *Méndez* y publicado en el año 2007, Francisco González Ledesma reúne veintidós historias protagonizadas por su personaje favorito, Ricardo Méndez, un viejo policía desencantado y compasivo que recorre solitario las calles de la ciudad condal. A través de su largo deambular se va diseñando progresivamente la imagen de una ciudad más añorada que real, una ciudad que se perfila como la

verdadera protagonista de lo que Francisco González Ledesma nos invita a leer como la "crónica sentimental" de una Barcelona en trance de desaparición.

Deambular por la ciudad

En los relatos recogidos bajo el título *Méndez*, la percepción de la ciudad nace de modo natural, al ritmo del recorrido del inspector de policía por las calles de Barcelona. A lo largo de las veintidós historias, Ricardo Méndez no deja de transitar incesantemente de un barrio a otro en un callejeo salpicado de topónimos cuya existencia se puede comprobar en un mapa cualquiera. Sin embargo, "referencialidad" no significa "objetividad". Francisco González Ledesma no escoge un tipo de instancia narrativa que favorezca la distanciaci3n documental o la ilusi3n realista. Si el narrador, segun la terminología de Gérard Genette, es heterodiegético, o sea que no participa como personaje en la historia que nos cuenta, en cambio el punto de vista es interno. Con este tipo de focalizaci3n, la visi3n de la ciudad nos aparece filtrada por la subjetividad de Méndez, un policía, "viejo y tronado", "sin porvenir", "que ya no creía en nada" ["La serpiente vieja": 32]. Hasta podemos decir que la Barcelona que evoca Méndez es un espacio traspasado de sensaciones, profundamente marcado por los afectos del protagonista. En este aspecto, los relatos de Francisco González Ledesma entran en el marco del género negro de inspiraci3n norteamericana en la que la ciudad encarna las emociones y sentimientos de los personajes y se transforma en un espejo que refleja los estados de ánimo del héroe (Blanc: 34).

Es de notar sin embargo que, pese a este punto común, la escritura de la ciudad tal como la concibe el autor catalán se aparta en realidad de la del género negro. Los relatos de Méndez nada tienen que ver con el ritmo rápido y trepidante del estilo "hard-boiled", seco, sincopado y brutal que pretende dar cuenta de un mundo urbano estridente y despiadado en el que reinan el acero, el hormigón, el asfalto y la velocidad. El ritmo del recorrido del inspector por las calles es el de un callejeo al estilo del *flâneur* de Baudelaire. La actividad favorita de Méndez es el paseo con paradas en alguna esquina o algún bar en los que el protagonista se impregna de los olores, de los ruidos, de los ambientes, de la atmósfera de su ciudad. El viejo policía se siente a gusto en ciertos lugares como el Paralelo que "tiene aromas conocidos que embalsaman a la gente" ["La casa": 17]. Hasta es capaz de percibir "el color del aire" ["El ladrón de recuerdos": 167].

En los relatos de Méndez, la escritura es más bien lenta, pausada, y se amolda a una narración en la que la contemplación sustituye a la acción. En este aspecto, se aproxima a la escritura de Simenon y a la manera con que el comisario Maigret capta los ambientes de las ciudades en las que lleva a cabo su investigación. En Méndez, además, el lento deambular del policía por las calles de Barcelona llega a constituir un soporte para su reflexión como lo muestra claramente el *incipit* del relato titulado "Engañar a la mujer": «El amor se ha hecho para la eternidad, pero el sexo, no.» Así pensaba Méndez mientras deambulaba por las calles de su distrito con la mirada perdida [139].

La mención de la "mirada perdida" sugiere que, en los relatos de Francisco González Ledesma, la ciudad es sujeto de una visión interior antes que objeto de descripción (Blanc: 33). Pero, si en este aspecto se aproxima otra vez a la novela negra, es para

distanciarse en seguida de ella. En la narrativa del género negro, la ciudad es un espacio dramático en el que no tiene cabida todo lo que no sea desgracia, desamparo y desesperación. Los relatos de Méndez en cambio nos hablan de solidaridad, de compasión y de humanismo. La escritura de la ciudad en la novela negra es estridente y disonante. El detective considera la gran urbe y habla de ella, sea con amargura, sea con odio, pero siempre con una agresividad en la que se mezcla el sarcasmo. Ciertamente es que los relatos de Méndez no están exentos de ironía porque, como lo explica el autor en una entrevista a *El País*, "esa ironía es también típica de los barrios obreros como lo era mi Poble Sec: o te lo tomabas así o mejor morirse (1). Sin embargo, la burla aquí no es mordaz ni cruel. No pretende zaherir ni humillar sino que al contrario se tiñe de ternura a la hora de hablar de una Barcelona muy querida por el autor. En sus descripciones de la ciudad, Méndez nos brinda una visión personal basada en un humor que estriba en la hipérbole y la paradoja como en este fragmento del relato titulado "Acoso sexual":

“Méndez se largó a través de avenidas cuyos embotellamientos llegaban hasta los primeros pisos, enjambres de motos aparcadas en las ramas de los árboles, nubes de palomas a las que daba de comer una viejecita hambrienta y parterres tan amarillos que parecían regados exclusivamente con orina de alcalde” [137].

Este tipo de descripción parece remontar el vuelo hacia las altas esferas de la fantasía y nos pinta una ciudad más cerca del universo de los dibujos animados que del realismo que se suele achacar a la novela negra. Por lo general, el humorismo y la ironía de Méndez suelen aparecer en los momentos en que se establecen comparaciones entre los distintos barrios de Barcelona. Si la ciudad de la narrativa negra es única, absoluta, abstracta (es "la Ciudad mayúscula"), aquí se aparta del modelo en la medida en que la

Barcelona de Méndez es polifacética. Aparece como una ciudad compleja y diversa, pero también cotidiana y familiar. No representa ni la perversión o la corrupción que aniquila al ser humano que se halla cogido en sus redes ni la fascinación de todos aquellos personajes idealistas y cándidos que esperan encontrar en ella el bienestar material y afectivo. No se encarna al fin y al cabo en el mito eterno de la mujer fatal. Los relatos de *Méndez* dan cuenta de la diversidad y de la pluralidad de una Barcelona que está más cerca de la realidad que de los mitos urbanos de la novela negra. Sin embargo, notamos que esta complejidad no es más que una apariencia. La representación de Barcelona se estructura alrededor de unos ejes semánticos que reintroducen en realidad el viejo esquema de la ciudad doble: ciudad visible / ciudad oculta para la novela negra; ciudad alta / ciudad baja para la novela de corte social a lo Simenon. En *Méndez*, esta dicotomía aparece en una oposición constante, primero entre el Barrio chino y los otros distritos y, segundo, entre el Barrio chino actual y el Barrio chino fantaseado, añorado, que es en realidad el espacio de la nostalgia del protagonista y del autor.

Méndez y el "Barrio chino" de Barcelona

"Yo sólo soy un policía que no se mueve del barrio": así es como se autodefine Méndez al principio del relato titulado "La casa" [13]. Este barrio es evidentemente el Barrio chino, el Barrio por antonomasia para Méndez. Es, como lo explica el narrador, "el corazón barato de la ciudad" ["Una felicidad así de pequeña": 87]. La imagen del corazón no es fortuita y se repite en otros relatos llamando la atención en su doble sentido, propio y figurado. El Barrio chino que descubrimos a lo largo del lento paseo

de Méndez es, en efecto, un paisaje mental y sentimental, pintado con los colores de la ternura y la nostalgia, un paisaje entrañable en consonancia con los estados de ánimo del viejo policía. Pero la palabra "corazón" se ha de interpretar también en sentido recto. El Barrio chino, es decir, la ciudad vieja, es un centro vital, no sólo para Barcelona sino, sobre todo, para Méndez que no puede vivir lejos de él. Apartarse de sus calles, de sus casas, le provoca un malestar físico como se lo explica a la viuda de la Ciutat Meridiana a la que ha venido a interrogar: "A mí ya sabe que no me gusta moverme de Ciudad vieja, donde lo tengo todo a mano. Para venir aquí he de tomar antes un reconstituyente" ["Una felicidad así de pequeñita": 92].

Frecuentemente, el narrador escenifica, con una fuerte dosis de humor e ironía, esta relación particular que el viejo policía mantiene con su barrio. El relato titulado "El orgullo" empieza de la forma siguiente: "«Bueno», pensó Méndez, «voy a morir»" [33]. Pero el narrador desdramatiza en seguida la situación en que se encuentra el policía. Este *incipit* no es el arranque de una novela negra en la que el protagonista está acorralado por un pistolero o un *gángster* a punto de pegarle un tiro. Si Méndez siente miedo y angustia, es porque "le habían destinado de repente a los barrios altos", "a la parte noble de la Diagonal", donde "el aire era demasiado limpio y no traía ningún olor de confianza" [33-34]. Mientras iba adentrándose en esta parte moderna de la ciudad, "Méndez se ahogaba", "las piernas empezaban a fallarle", como si fuera un montañero que padeciera los efectos del *soroche* o del aire enrarecido de la sierra. Pero el humor no estriba tan sólo en la hipérbole sino en la paradoja. En efecto, lo que le hace daño al protagonista es precisamente el aire puro, puesto que el narrador apunta que "sus pulmones echaban en falta los productos tónicos de toda la vida", o sea el ambiente

viciado de los bares y colmados de su barrio [34]. Regresar a su distrito significa entonces, para Méndez, recobrar el aliento, la vitalidad y las fuerzas perdidas durante esa expedición a los altos barrios de la ciudad. Ya en los alrededores de su Comisaría, “Méndez sintió que estaba de nuevo en su territorio, aspiró el aire de los cafetines, los efluvios de las pensiones baratas, los aromas de los supermercados indios y, como si llevara dos meses en un balneario, se notó reconstruido” [“El ladrón de recuerdos”: 169].

El recorrido de Méndez por la ciudad no es lineal sino circular. El Barrio chino constituye el centro de gravedad alrededor del cual se construyen los relatos, que empiezan a menudo con la salida del viejo policía y terminan con la vuelta “a sus barrios, a sus tabernas conocidas, a sus humildes mujeres amadas” [“Las migas de pan”: 116]. El regreso de Méndez es siempre un momento de alivio y de plenitud en el que se vuelve a encontrar a sí mismo. El Barrio chino representa así, para él, una bocanada de aire fresco. El exterior de esta especie de burbuja de oxígeno es el que provoca el malestar y la angustia. A este respecto, Francisco González Ledesma invierte los códigos de la novela negra, la cual introduce de manera obsesiva los temas del encerramiento y del ahogo. Los personajes del género negro son aspirados por la ciudad como en una espiral de la que no pueden salir a pesar de sus esfuerzos desesperados. En cambio, lejos de sentirse aprisionado, Méndez anhela volver a la Ciudad vieja con la que se siente identificado. El narrador de “La rutina de la historia” recalca esta especie de ósmosis, de compenetración íntima entre el protagonista y su entorno: “Méndez logró lanzar una carcajada donde parecían flotar todos los grises de la ciudad, todos los metales en suspensión y todas las miasmas del aire” [77].

Los relatos de Francisco González Ledesma no dibujan la imagen de una ciudad lóbrega y sórdida en la que los personajes vagan entre los desperdicios de los solares o de la fábricas abandonadas. Las investigaciones de Méndez no lo llevan a los bajos fondos tenebrosos azotados por la lluvia persistente y las ráfagas de viento. Tampoco descubrimos cadáveres en callejones sin salida bajo la luz vacilante de las farolas en una noche siniestra. Ciertamente es que Méndez frecuenta sobre todo "bares y casas de comida de urgencia" y se aloja en los "cuchitriles" de un "barrio miserable" (2). Pero Francisco González Ledesma recupera tan sólo una parte de los lugares predilectos de la novela negra. Lo que nos hace descubrir son los barrios bajos, los barrios populares en que el policía encuentra una humanidad doliente y digna de compasión. Y si alguna vez llueve en la ciudad de Méndez, en lugar de abrumar a los personajes y acentuar el aspecto siniestro del decorado, la lluvia cobra el valor de un agua lustral que a la par vivifica y purifica: "[Méndez] salió a la calle y se empapó de la lluvia que lava, la lluvia que renueva, la lluvia que purifica, aunque en Barcelona sólo llueve agua de fábrica [...]" ["El arte de mentir" 106].

Asimismo, el terreno baldío lleno de desperdicios y cascotes que es una de las figuras urbanas más representativas de la novela negra, se convierte aquí en un solar para la construcción de nuevos edificios. Francisco González Ledesma invierte así el tema clave de la derelicción urbana. La ciudad destruida o deconstruida de la narrativa negra luce sus barrios arruinados, sus almacenes y sus depósitos abandonados, sus muelles solitarios. Al revés, la Barcelona de Méndez es una ciudad preocupada por el

urbanismo, que se caracteriza por una voluntad de renovación de los barrios más degradados o desgastados por el paso del tiempo.

Méndez frente a la modernización de Barcelona

Por lo general, el personaje de Méndez se muestra muy reacio y crítico frente a la política urbanística llevada a cabo en los últimos años en Barcelona. Algunos relatos como "La casa" lo muestran contemplando obras de derribo. En otros, como "El orgullo", Méndez investiga en barrios nuevos, recién construidos o renovados. Pero cada vez lo vemos aferrarse a sus antiguas casas sin revocar, sus calles estrechas y populosas, sus bares de decorado anticuado. El narrador se burla de este personaje anacrónico que difícilmente acepta los avances del progreso y de la modernidad. En "El ladrón de los recuerdos", describe con mucha ironía a un Méndez apesadumbrado, obligado a moverse por un barrio antiguo en plena renovación urbanística. Como en sus expediciones fuera del Barrio chino, el viejo policía se siente desazonado y desorientado y sólo recobra la serenidad cuando encuentra "por las cercanías bares con calamares fosilizados, croquetas de mamut y caracoles pasados por la piedra en algunos de los mesones más próximos" [166].

Estos lugares constituyen pequeños enclaves que logran resistir las embestidas de la modernidad. Si el narrador los enfoca con la lente deformante de la hipérbole, vemos que, para Méndez, son remansos de paz a los que viene a regenerarse antes de arrostrar la ciudad de las multinacionales. Dos relatos del libro recuperan así el viejo tópico del progreso que ha de matar al hombre. En "La casa", leemos que "Méndez se ahogaba

cuando llegó a las flamantes oficinas de la World Internet Association" [34]. Asimismo, el narrador de "El orgullo" resalta la desconfianza y hasta el temor del viejo policía frente a un mundo para él desconocido e inquietante: «Aquí un hombre puede quedar destruido para siempre», seguía pensando Méndez. «Hasta a *software* recién instalado huele el aire (¿o será *hardware*?). Bueno, es igual: toda la gente honrada sabe que esos productos son cancerígenos de siempre» [33].

El conjunto de los relatos dibuja la figura de un personaje totalmente "desbordado", como él mismo lo reconoce en "El orgullo" (3). Méndez aparece como el último representante de una especie en trance de desaparición, un cavernícola en el sentido recto de la palabra al que le gusta "comer en un bar de los suyos unos calamares de la época del mioceno" ["La casa": 14]

Pero Méndez no se muestra reacio tan sólo a los barrios ultramodernos donde impera la alta tecnología de las multinacionales. El policía se siente abrumado también en los barrios periféricos de la ciudad, esos barrios nuevos en los que se aloja la gente humilde que ha tenido que dejar las casas del centro cuyo alquiler se disparó como consecuencia de la especulación inmobiliaria. Es un Méndez abatido el que contempla las "altas torres iguales", los "bloques iguales", "las calles [que] subían hacia la montaña y bajaban hacia el abismo sin un solo rincón que mereciese tener nombre" ["Una felicidad así de pequeña": 89]. Es, para él, una visión urbana desesperante. Susana Guillén, la mujer de la limpieza del relato "El orgullo", ha tenido que mudarse a un "desmote que todo lo tenía lejos: la ciudad, el trabajo, los autobuses, la esperanza" [39]. Vive en una de estas calles desangeladas, "una calle sin pasado, sin historia, sin un abuelo que hubiera

luchado en la FAI y sin una vecina que hubiese engañado al marido con el conductor del autobús. La calle tenía un sitio en el plano municipal pero, a diferencia de las que amaba Méndez, no tenía alma” ["El orgullo": 41].

A pesar de las apariencias y del uso de la hipérbole de que se vale el narrador para pintarnos a un viejo policía totalmente desfasado con su época, Méndez no es un personaje caricaturesco. En el relato titulado "Acoso sexual", el inspector reconoce los aspectos positivos del progreso, mostrando así que no está radicalmente en contra de la modernización. La calle Nueva de la Rambla donde se encuentra la comisaría en que trabaja merece este comentario: “[...] había sido inventada otra vez, lo cual -la verdad sea dicha- no disgustaba del todo a Méndez. Ahora había más luz, más casas nuevas, más duchas y más encuentros de cama entre tía y tío [...] realizadas en condiciones sanitarias. Pero la historia estaba siendo expulsada de la calle” ["Acoso sexual": 132]. Lo que lamenta el policía es que el proceso de renovación de la ciudad se lleve a cabo en detrimento de su idiosincrasia. Desde los tiempos más remotos, las viejas calles del Barrio chino han abrigado un mundo abigarrado, cosmopolita, bullicioso, una especie de microcosmo que contribuyó a darle su proyección internacional y su dimensión mítica. Por eso lo que critica el inspector Méndez no es la destrucción de los edificios sino, sobre todo, la deshumanización que conlleva. La nueva ciudad que ha de nacer, moderna, limpia, con sus calles rectilíneas y anchas, supone la muerte de la vieja ciudad pintoresca y viva, una ciudad que era, para Méndez, familiar y entrañable: "Varias casas -no se sabía cuáles- serían derribadas, y de ese parto nacería un solar nuevo, donde a su vez se alzarían apartamentos sin ningún alma, pero con muchos números: escalera A,

bloque 2, piso 3, apartamento 208. No habría jardincillos privados, ni un árbol solitario, ni un número de cerámica con un gato estampado" ["La casa": 17].

Así, por medio de la escritura y a través de un personaje emblemático que es un poco su portavoz, Francisco González Ledesma intenta salvaguardar algún que otro recuerdo de este mundo en trance de desaparición. Esas tascas típicas a las que acude el viejo inspector, estos prostíbulos de mujeres acogedoras y metidas en carnes a las que recuerda al contemplar las obras de derribo, son los últimos vestigios de una Barcelona que quisiera retener aún. En el relato "Las migas de pan", tras una expedición fuera de su distrito, "Méndez volvió a sus barrios, a sus tabernas conocidas, a sus humildes mujeres amadas. Ante una barra de vinos baratos y coñacs de garrafa estuvo bebiendo más de una hora y brindando por no se sabía quién" [116]. Si el narrador finge ignorar por quién, el lector puede suponer que será por su Barcelona querida y otra vez recuperada, aunque sea por muy poco tiempo. Es esta ciudad con la sentencia en suspenso la que quiere celebrar Méndez, como lo indica otro relato titulado "El ladrón de recuerdos", donde el reencuentro con sus lugares predilectos "le demostró sin lugar a dudas que, a pesar de las multinacionales, Barcelona aún seguía viva" [166].

Mención aparte merece al respecto este último relato del libro, ya que pone en escena a una serie de personajes que contribuyen, como Méndez, a la conservación del pasado. Son, por una parte, los chamarileros que recogen y almacenan en sus tiendas los objetos viejos arrinconados por el avance de la modernidad. Como lo dice al inspector uno de los personajes: "El pasado sentimental de la ciudad, Méndez, descansa en esos cementerios a los que no lleva flores nadie" [165]. A esta clase de almacenistas se

añaden los anticuarios con los que Méndez se siente aún más identificado porque participan no sólo en la conservación sino en el proceso de resurrección de estos objetos sepultados en el olvido, como lo explica uno de ellos: "Nosotros desenterramos esos cadáveres, los pulimos, los maquillamos, les damos dignidad y los devolvemos a la vida" [165].

Todo el libro se estructura alrededor de la nostalgia de una Barcelona en trance de desaparición. Sus personajes intentan ya conservar, ya rescatar, algo del pasado añorado. Unos lo hacen con una acción concreta como es el caso de los chamarileros, los anticuarios e incluso el ladrón de recuerdos mencionado en el título. Otros, como Méndez, procuran grabar en su memoria lo que está a punto de desaparecer derribado por las piquetas o tragado por el tiempo y el olvido: "Méndez miró hacia la casa de una sola planta y se dio cuenta de que constaba de tres partes: un viejo edificio comido por los años, una palmera comida por el polvo y una colección de gatos comidos por la soledad. Luego pasó ante el cartel donde se leía: DERRIBOS MATEU, atravesó la puerta de la casa y se encontró cara a cara con la muerta." ["El tiempo en las ventanas": 53].

Francisco González Ledesma recupera aquí, como en otros relatos de su libro, uno de los tópicos de la escritura realista. Basándose en la figura de la metonimia, la descripción permite, en efecto, adecuar la ruina material de la casa con la decadencia física de sus habitantes (sean hombres o animales). Pero la mirada aguda de Méndez es capaz de detectar detrás de las apariencias y de la realidad desoladora que contempla, un motivo de esperanza para que su Barcelona querida no muera del todo: "Méndez miró al

hombre. Miró el terrado, el color de las baldosas, el de la ropa tendida, el color del aire. Miró los ojos muertos. Y pensó que, a pesar de todo, aún hay un corazón en la ciudad" ["El ladrón de recuerdos": 170].

En busca de la Barcelona perdida

De lo anterior se deduce que, para Méndez, la verdadera Barcelona, la Barcelona auténtica, no es la que luce su fachada brillante y ultramoderna. Ni es la ciudad de las multinacionales ni la de los barrios nuevos sin alma. Es una Barcelona recóndita, oculta, subterránea que la mirada de Méndez hace aflorar a lo largo de los relatos. Como lo indica el propio autor en el prólogo de la edición francesa, su protagonista "deambula por las entrañas de la ciudad y los recovecos íntimos por decirlo así de una Barcelona que no se ve pero que palpita en el aire (4).

Francisco González Ledesma reanuda así con la temática tradicional de la novela negra. En efecto, en *Méndez*, como en la narrativa clásica del género, la finalidad del relato es el desciframiento de la ciudad con la consiguiente revelación de su verdad profunda. La ciudad auténtica no es la que se ve sino la que se descubre debajo de las apariencias, del otro lado del espejo en los que los valores están invertidos. El trabajo del detective consiste en sacar a luz los secretos de la ciudad, revelar su verdadera cara. La novela negra es un recorrido urbano en el que el objeto de la investigación es la propia ciudad. En *Méndez*, el viejo policía busca también la verdad de su Barcelona, la que se esconde bajo la superficie brillante y helada de la modernización. Intenta rescatar la ciudad auténtica que la nueva urbe amenaza con engullir y enterrar en el olvido.

Lo primero que constata Méndez en el relato "Acoso sexual" mencionado anteriormente, es que frente al empuje de la ciudad moderna, "la historia est[á] siendo expulsada de la calle"[132]. Ahora bien, la historia a la que se refiere Méndez es ante todo lo que Unamuno llamaba la "intrahistoria", es decir la historia sencilla de los habitantes del barrio, de la gente común que, con su vida oscura y su "felicidad así de pequeña", ha escrito la crónica de las calles de Barcelona: "Méndez sabía que en esas baldosas gastadas, esos cristales empañados, esos patios de atrás está escrita la historia de la ciudad que no se escribe nunca" ["El ladrón de recuerdos": 167].

Pero lo que se trasluce a través de estas "historias mínimas" es también la Historia con hache mayúscula. A lo largo de sus relatos, el autor procura rescatar la memoria colectiva de España, la que escribieron todos aquellos héroes anónimos y silenciados por el "Pacto del olvido" de la Transición democrática. Así es como la narrativa de Francisco González Ledesma entronca con la de otros autores contemporáneos como Javier Cercas o Juan Marsé. Para Méndez, "una calle sin pasado" es, como lo dice por ejemplo en "El orgullo", una calle sin historia, sin un abuelo que hubiera luchado en la FAI" [41]. La Barcelona de los relatos de Francisco González Ledesma es ante todo la de los vencidos: vencidos de la vida primero, es decir todos aquellos personajes abrumados por el peso de la soledad o de la pobreza; vencidos de la guerra civil segundo, a los que va dedicado un relato entero. En "La estatua", en efecto, asoma una crítica a la vez social y política a través de un personaje lastimoso, el de la mujer de un escultor cuya obra había sido sepultada en un almacén municipal durante más de cuarenta años. A pesar de la generalización que encierran sus palabras, en este relato el narrador denuncia la actuación de la censura franquista que amordazaba a los artistas:

"En los países que han tenido muchas guerras son retiradas las estatuas de los vencidos para poner las de los vencedores, cambian los nombres de las calles y algunos artistas ven proscritos sus nombres" [96].

En "La estatua", el narrador da fe de un acto de justicia (o, mejor aún, de reparación de una injusticia) hacia el marido de la protagonista. "Con aquel acto", escribe el narrador, "la ciudad pagaba una deuda" [98]. Es más, la instalación de la estatua esculpida por un artista "rojo" en una plazuela de Barcelona participa en la recuperación de la memoria colectiva.

Este trabajo de rescate corre a cargo no sólo de los concejales o de los prohombres de la ciudad sino del propio inspector. En el relato titulado "Los gemelos", Méndez se propone así contarles a sus colegas un caso acaecido durante la guerra civil. A uno de los jóvenes que se burla de sus viejas historias asimilando la época de la guerra civil a los "tiempos de Arca de Noé", Méndez replica: "Te parece a ti, pero mucha gente que la sufrió aún vive, y mucha gente que murió en ella aún sigue dejando un recuerdo en las esquinas" [123].

La ciudad lleva así los estigmas del pasado. Sus calles dan fe de los muertos, son un recordatorio o un museo inmaterial en el que se conserva la memoria colectiva de la ciudad y, más allá, de España. Con su relato sobre la guerra civil, Méndez a su vez intenta preservar y transmitir a la nueva generación esta historia no escrita ni vindicada por las autoridades oficiales. Y lo hace partiendo de su barrio, de los edificios, de los rincones de su distrito. Como lo declara en el relato titulado "Nadie escribirá esta

historia": "Yo, como es natural, conocía la historia de todas esas casas, como conozco la historia de toda la Barcelona vieja"[156]. Ya al principio del relato, el narrador comentaba la extraña relación que mantiene el viejo inspector con su ciudad: "[...] se detenía a veces a contemplar las ruinas, como si quisiera hablar con los fantasmas que aún habitaban en ellas: malas lenguas decían que los fantasmas también querían hablar con él" [155].

En realidad, como guardián de la memoria colectiva, Méndez es un archivo por sí solo, o como se lo dice su jefe: "Usted mismo, ahora que lo pienso, es un museo en trance de derribo, Méndez" ["El ladrón de los recuerdos": 161]. La memoria de Méndez es, utilizando la terminología de Colmeiro (1992: 35-36) "un reducto nostálgico de valores esencialmente humanos" entre los que destacan la solidaridad y la lucha por el ideal. Es más, lo que quiere grabar y conservar en su memoria es ante todo lo que fue su mundo en otro tiempo. La contraportada de la edición española presenta en efecto a Méndez como un "cazador de sueños perdidos y heridas ocultas" que va "arrastrando entre coñac y coñac la nostalgia de su antiguo mundo". La Barcelona añorada por el viejo policía es pues la de su juventud o sea la de la juventud del autor como lo reconoce el mismo Francisco González Ledesma en una entrevista publicada en *El País*. Al periodista que le pregunta de qué se puede tener nostalgia cuando el período añorado es el de posguerra con su séquito de hambre, miseria y represión, el novelista catalán responde: "De la juventud, por cabrona que sea, si lo superas con dignidad. Y del espíritu de complicidad y de lucha por grandes ideales. Se batía por una bandera, por un muerto..." (5)

Esto explica quizá que la reflexión sobre el tiempo ocupe una posición central en los relatos de Méndez. La conciencia del transcurrir de los días y del consiguiente desgaste sufrido por los hombres y las cosas provoca en el viejo inspector una especie de vértigo como en "La estatua", cuando "tuvo que cerrar los ojos [porque] a veces le ahogaba la sensación del tiempo" [97]. En otro relato titulado "La casa", el narrador explica que a Méndez, "le horrorizaba perder su memoria, es decir su identidad, es decir la necesidad de formar parte del tiempo que ya se había ido" [17].

El rescate de la memoria colectiva de Barcelona viene así estrechamente relacionado con la conservación de la memoria individual, íntima y sentimental en la que se funda la identidad. La evocación recurrente de las obras de derribo cobra por tanto un valor simbólico. Es, a la vez, el espacio desde el cual el protagonista recupera el pasado y la memoria (personal y colectiva) a la par que deconstruye, y reconstruye el mito de Barcelona.

La reinención de la ciudad

En Méndez, la reconstrucción de Barcelona se verifica en su doble vertiente, urbanística y literaria. Desde el punto de vista material y concreto, las obras de derribo y los solares señalan la emergencia de una ciudad nueva y moderna planificada por las autoridades municipales. En el plano de la escritura, se invierte el proceso. En vez de situarse de cara al futuro, Méndez lleva a cabo un viaje de retorno hacia el pasado. Lo que surge ante sus ojos no es la ciudad real en construcción sino una Barcelona reinventada,

reelaborada a partir de una serie de estereotipos literarios y de la mitología personal del autor.

Como lo señala Jean-Louis Blanc, el personaje de la novela negra no se coloca frente a la ciudad a la manera de un testigo sino que da cuenta de ella mediante "visiones emocionales" que pretenden restituir su verdad profunda (Blanc: 49). Los relatos de este género han forjado así una imaginería de carácter ambivalente que se nutre de la visión fantasmática de una ciudad dual, a la par fascinante y repulsiva, cuya máxima encarnación es la figura de la mujer fatal. En la primera mitad del siglo XX, la literatura española se inspiró en la representación de las ciudades norteamericanas para construir su propia visión de Barcelona. Como lo explica Sophie Savary, a partir de un barrio popular real, el Raval, se edificó el mito de una "Barcelona-Chicago", una especie de "Chinatown" de inspiración norteamericana con su población abigarrada y marginal, sus tráfico y su violencia [93].

El mito se enriqueció con los aportes de algunos escritores europeos, franceses en particular (como Francis Carco o Pierre Mac Orlan), que construyeron un espacio fantasmático, el de un París a la vez romántico y popular. Así nació el Pigalle literario (y cinematográfico), con sus cabarets, sus prostitutas de corazón tierno, sus chulos de habla sabrosa y su hampa respetuosa del código del honor y de la amistad. La imagen de Barcelona se situaría en la confluencia de estos dos mitos literarios que participaron en la construcción de un Barrio chino mucho más imaginario que real, un espacio que la narrativa policíaca española reciente procura mantener vivo a pesar de la acción destructora de las piquetas (Savary: 94).

Aunque Francisco González Ledesma comparte con Eduardo Mendoza o Vázquez Montalbán la misma preocupación por el rescate de la memoria urbana, no por eso echa mano de los estereotipos que han conformado la imagen tradicional del Barrio chino barcelonés. El Raval que rememora no es el de los tráfico y de los crímenes violentos. Es el de los pequeños delincuentes, los estafadores de poca monta, las gentes vencidas por la soledad y el desencanto. Es la Barcelona de los perdedores de la vida. Pero es también la de las luchas revolucionarias de principios del siglo XX. El narrador de "Acoso sexual" recuerda, con tanta nostalgia como Méndez, a "los obreros en huelga, los anarquistas que no creían en Dios (y además lo decían), las mujeres de los revolucionarios, [...] los jornaleros de las fábricas del Raval" [131-132]. La Barcelona que intenta rescatar y reencontrar también es la de los republicanos del 36 que lucharon contra el avance de las tropas franquistas en una época en la que soplaba un viento de ilusión y esperanza.

Esto es lo que busca Méndez a lo largo de su recorrido, incluso cuando se aleja de su distrito y se adentra en otras zonas de la ciudad. En el relato titulado "La rutina de la historia", vuelve al barrio de Santa María del Mar que no había pisado por años y halla milagrosamente un reducto protegido en el que el viejo Marcos conserva fotos y canciones que "parecía[n] llegar desde el fondo del tiempo, gritada por un coro de muertos" [69]. Al llegar allí, Méndez da cuenta de que: "El barrio no había cambiado [...] desde tiempos de las banderas rojas, las barricadas y las mujeres que acompañaban a sus hijos con un fusil, y quizá de esa eternidad sacaba el señor Marcos su memoria y su vida" [67].

Entre los lugares predilectos evocados por Méndez en su recorrido por la ciudad figuran también los antiguos prostíbulos, no porque los haya frecuentado como cliente sino porque le remiten al principio de su carrera, es decir a su juventud, a una época en la que todavía era un policía lleno de ilusión y con la esperanza de un ascenso rápido. Son lugares cargados de memoria que hacen surgir ante los ojos de Méndez visiones pintorescas y subidas de color, muy alejadas de la imagen sórdida y violenta que de la prostitución nos brinda la novela negra. Dos relatos del libro sitúan la acción, total o parcialmente, en este tipo de establecimiento. En "La casa", el prostíbulo constituye el único "punto de referencia en la memoria de Méndez" [15]. Como lo explica el narrador, "Méndez llevaba años y años sin ir a aquella otra parte de la ciudad y por lo tanto había ido perdiendo todas las referencias menos una." El imán que atrae al viejo inspector, permitiéndole orientarse por el laberinto de un barrio que no reconoce, es la casa de la señora Bou.

Al contemplar la fachada del viejo establecimiento, Méndez resucita por unos minutos los fantasmas del pasado. Surge la visión pintoresca y vívida de una casa selecta y elegante en la que reinan el orden, la discreción y el buen humor. Las "chicas" no son profesionales sino mujeres ligeras, solícitas y alegres a las que la señora Bou trata con bondad y comprensión. El segundo relato "La rutina de la historia" es interesante a este respecto porque opone dos tiempos: la época actual y la época dorada añorada por Méndez. El narrador presenta la casa de "Madame Kissinger" señalando desde el principio que, antaño, "pasaba por ser una de las más selectas, discretas y minoritarias de Barcelona" [57]. Como la de la señora Bou, estaba adornada con gusto, como una

casa burguesa, con muebles "nobles, macizos y artesanos". "Las flores naturales abundaban, y abundaban también las alfombras regionales, los estantes con cristalería, las acuarelas marinas" [58]. Pero al entrar en el salón, Méndez constata que "esto ha cambiado mucho" [60]. No sólo la decoración ha cambiado sino que han cambiado los clientes y las chicas de las que "ninguna se somete a un horario y a un saber estar", como lo lamenta la señora Kissinger antes de concluir con pesar: "No es como antes" [60].

La contraposición de las dos épocas permite entender que tanto el narrador como Méndez restituyen una visión más literaria que realmente recordada de los prostíbulos "a la antigua". En efecto, ésta parece inspirarse en la representación que nos daban los escritores decimonónicos de los pisos de las mujeres galantes como la Nana de Zola. Es bastante significativo a este respecto que la decoración del salón de la señora Bou sea calificada de "parisina" y que la otra patrona se llame "Madame". El modelo que sirve de base para la reconstitución del ambiente de los antiguos prostíbulos de Barcelona podría ser también el de la "Maison Tellier" de Maupassant, en la que las chicas formaban una especie de familia bajo la tutela de una patrona bondadosa y maternal (6). La Barcelona que brota de la memoria del protagonista para desplegarse ante los lectores es una ciudad reinventada por Méndez, un personaje que tiene "una desmedida afición por la lectura" ["Engañar a la mujer": 140]. Y es de pensar que, entre los libros que deforman los bolsillos del viejo inspector y que devora entre coñac y coñac en sus cafetuchos de mala muerte, figura algún que otro relato del género realista o naturalista. La representación del prostíbulo a la antigua o la evocación de los movimientos revolucionarios (y del mundo obrero en general) son, en efecto, totalmente ajenas a la

temática de la novela negra e incluso del relato detectivesco a lo Simenon. Como lo explica Méndez en uno de sus soliloquios: "las ciudades y las calles necesitan ser inventadas [...] y no las inventan los urbanistas ni los coroneles de caballería: las inventan los seres más o menos desamparados que viven en ellas" ["Acoso sexual": 131].

Estos "seres más o menos desamparados" no son tan sólo los obreros del Raval, las prostitutas de corazón de oro y los delincuentes de poco fuste. Son también los viejos inspectores que, como Méndez, arrastran su desencanto y su ironía amarga por unas calles tan viejas y tronadas como ellos. Y son los escritores que, como Juan Marsé o el propio Francisco González Ledesma necesitan reinventar el escenario vital de su juventud para que se vaya convirtiendo progresivamente en una geografía mental, secreta e íntima, o en un "paisaje moral" (7).

Conclusión

Aunque Francisco González Ledesma está considerado como un maestro del género negro, se echa de ver que, en *Méndez*, su representación de Barcelona poco tiene que ver con el mito de la urbe monstruosa que destruye y engulle al hombre. El viejo inspector nos brinda el retrato de una ciudad entrañable, portadora de valores sociales y urbanos que dejan al descubierto la profunda humanidad de sus habitantes. Los relatos de Francisco González Ledesma comparten con los de Georges Simenon el gusto por la descripción de los paisajes y ambientes sociales que los relaciona con el realismo

tradicional. Pero el escritor catalán les añade un componente afectivo que convierte su libro de relatos en una declaración de amor a la ciudad de su juventud.

La Barcelona de Méndez es, en efecto, una ciudad más fantaseada que real, una ciudad "reinventada", pintada con los colores de la melancolía y de la nostalgia. Si, como lo pretende el narrador de "La casa", lo que se nos cuenta es "una verídica historia urbana" [24], también es cierto que todo viene filtrado por la memoria selectiva y afectiva de Méndez y el poder de su imaginación. Por lo tanto, aunque Francisco González Ledesma deconstruye aquí el mito del Barrio chino heredado de la novela negra para reivindicar una visión de tipo más social y realista (8), la verdad es que, a su vez, su obra va construyendo, página tras página, una nueva mitología elaborada a partir de la geografía sentimental del autor.

Saliendo ahora del terreno propiamente literario, quizás sea posible establecer un vínculo entre la visión de Francisco González Ledesma y la reflexión del cineasta José Luis Guerín sobre la ciudad de Barcelona. En efecto, en su documental *En construcción* del año 2001, el realizador filma un solar del Barrio chino del que va emergiendo a lo largo de los meses un edificio nuevo. Como en *Méndez*, el gran tema de la película es el de la transformación urbana que va arrinconando a la gente humilde, con su historia y su memoria, para acabar expulsándola definitivamente del "viejo corazón" de Barcelona. El novelista y el cineasta escriben así, cada uno con sus medios propios, una especie de "crónica sentimental" de Barcelona que Francisco González Ledesma ha convertido, a lo largo de su dilatada carrera, en un verdadero himno a Barcelona.

Notas

(1). "En España todavía falta cultura lectora para la novela negra", Entrevista de Carles Geli a Francisco González Ledesma, *El País*, 8 de septiembre de 2007.

(2). "La estatua", p. 96 y "Una felicidad así de pequeñita", p.87.

(3). "Todo aquel mundo de la Nueva Economía lo desbordaba. Para que nada faltase, el aire era demasiado limpio y no traía ningún olor de confianza; seguro que de vez en cuando lo desinfectaban, y el Ayuntamiento cobraba por ello una tasa municipal" ["El orgullo": 33-34].

(4). "Les histoires que vous tenez entre vos mains, ami lecteur, n'apparaissent pas dans les rapports de police, ce sont les histoires d'un Méndez souterrain qui déambule dans les entrailles de la ville et les recoins intimes, pour ainsi dire, d'une Barcelone qu'on ne voit pas mais qui palpite en l'air" (Francisco González Ledesma, août 2003, in *Méndez*, Nantes: l'Atalante, 2003, p.9.)

(5). Entrevista de Carles Geli, *El País*, 8 de septiembre de 2007. En las páginas del mismo periódico, Francisco González Ledesma evocará otra vez esta nostalgia de la juventud: "Lo que añoro no es el pasado, sino la juventud perdida." (Rosa Mora, *El País*, 5 de febrero de 2007). Quizá se transparente la figura del autor en un personaje de "El regalito" que Méndez presenta como "un amigo lleno de otoños interiores y de ilusiones muertas"

[127]. Los valores de solidaridad y de humanidad, la lucha por un ideal que pregonan los personajes del libro serán los del autor que luchó desde las filas de la oposición antifranquista junto con otros escritores y periodistas como Manuel Vázquez Montalbán.

(6). Tanto la novela corta de Maupassant como los dos relatos de Francisco González Ledesma pasan por alto los temas de la explotación o de la violencia infligida a las prostitutas. Y si, en "La rutina de la historia", Sandra, una de las chicas, se siente amenazada por su ex chulo, es en el interior de la casa de Madame Kissinger donde encuentra amparo y protección.

(7). "Así, con el tiempo y casi sin darme cuenta, el escenario vital de mi infancia se me fue convirtiendo poco a poco en un paisaje moral, y así ha quedado grabado para siempre en mi memoria" (Juan Marsé: 196). Asimismo, en su entrevista a Carles Geli (*El País*, 08-09-2007), Francisco González Ledesma confesaba: "Uno está marcado por las emociones de niño".

(8). "[...] nunca pretendí hacer novela negra, siempre quise escribir novela social, aunque, quizá, en el fondo venga a ser lo mismo" (Rosa Mora, *El País*, 05-02-2007). A lo que añade el autor algunos meses más tarde: "La novela negra es el mejor género para explicar una realidad social" (Carles Geli, *El País*, 08-09-2007).

Bibliografía

Blanc, Jean-Noël (1991). *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*. Lyon: Presses de l'Université.

Colmeiro, José F. "Posmodernidad, posfranquismo y novela policíaca", *España contemporánea*, vol.5, 1992. 27-39.

Geli, Carles. "En España todavía falta cultura lectora para la novela negra". Entrevista a Francisco González Ledesma, Barcelona, *El País*, 8-9-2007.

Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris, Seuil.

González Ledesma, Francisco (2007). *Méndez*. Barcelona: Almuzara.

--- (2003). Prólogo de la edición francesa de *Méndez*, Nantes: l'Atalante.

Marsé, Juan. *El embrujo de Shanghai* (1993). Barcelona: Plaza y Janés "Debolsillo", 2002.

Mora, Rosa. "El recuperado Méndez", *El País*, 5 de febrero de 2007.

Savary, Sophie. "Comment des polars barcelonais modèlent l'imaginaire de la ville", *Géographie et culture*, n°61, 2007.

**La prosa neoyorquina de Julia de Burgos:
“la cosa latina” en “mi segunda casa”**

Oscar Montero

Lehman College, The Graduate Center, C.U.N.Y.

*Yo que perdí fronteras
me encuentro torturada por el límite extraño
de mi propio destierro. (1)*

El 27 de octubre de 2006, la ciudad de New York aprobó una ley que designó un tramo de la calle 106, entre la quinta y la primera avenidas, como “Julia de Burgos Boulevard.” En la misma calle, cerca de la avenida Lexington, el mural de Manny Vega representa el rostro de Burgos en mosaicos que lo transforman en una especie de icono bizantino. Muy cerca, en la quinta avenida y calle ciento cinco, está la esquina donde se desplomó la escritora puertorriqueña en julio de 1953. Fue trasladada a Harlem Hospital y murió en el anonimato. Abandono, anonimato, muerte son los emblemas fuertes del relato urdido en torno al final neoyorquino de Burgos. Poco se ha dicho de los esfuerzos de Consuelo, la hermana de Julia de Burgos, por llevársela a Puerto Rico. Viajó a New York con ese propósito y no pudo conseguirlo. Tal vez no se mencione la intervención familiar porque diluye el impacto dramático de esa escena final. Los restos de la poeta boricua fueron a parar a Hart Island, donde entierran a los

miles de muertos desconocidos de la ciudad. Un mes más tarde, fue identificado el cadáver a través de fotografías tomadas en la morgue y fue trasladado a Puerto Rico, donde recibió un funeral digno de un héroe nacional, la secuela redentora de la Via Crucis en la ciudad imperial. El drama biográfico de Burgos ha sido ampliamente divulgado y es tal vez lo mejor conocido de su trayectoria. Es el punto de partida de cualquier investigación sobre su vida y su obra y es también lente deformador cuyas distorsiones hay que tener en cuenta, no para corregirlas, imposible y contraproducente a estas alturas, pero sí para entenderlas mejor y saber aprovecharlas. (2)

Es notable el impacto de Burgos en la cultura popular puertorriqueña y latina en la ciudad de New York. Sus poemas antológicos aparecen regularmente en los cursos universitarios y ciertos detalles de su biografía se han transformado en una leyenda urbana, cuyas versiones recurren en diversos frentes culturales. Cuando me detuve unos instantes frente al mural de Manny Vega en la calle 106, enseguida se detuvo también un señor de cierta edad, apoyado en el carrito de los víveres, que me contó su versión de la vida de Burgos, en un tono que era mitad confidencia entre desconocidos y mitad orientación para un turista despistado. Sin duda, el señor captó mi interés por el mural y lo aprovechó como denominador común para abrir el espacio de una de esas complicidades fugaces tan características de la ciudad. Al cruzar la calle, y el señor señaló con el índice la avenida Lexington, se encuentra el Centro Cultural Julia de Burgos, el fruto de un esfuerzo comunitario de muchos años, añadió con orgullo evidente. En la calle 100 está Julia de Burgos High School, dijo antes de despedirse. En otros frentes culturales, se destacan la obra de teatro de Carmen Rivera, titulada *Julia de Burgos: Child of Water*, presentada en 1999 por The Puerto Rican

Traveling Theatre, danzas con coreografía de Paschal Guzmán, presentadas en Lincoln Center en 1977, una biografía dramatizada, filmada por José García Torres en 1979, y un documental de Ivonne Belén, *Julia toda en mí*, 2002, que lleva como hilo conductor las cartas inéditas que Burgos escribió a su hermana Consuelo desde Cuba y New York. Hay varias versiones musicales de los poemas, incluso una, casi operática, de Leonard Bernstein, que puede verse en *YouTube*. En febrero de 2008, en conmemoración del natalicio, el Museo del Barrio de New York auspició una lectura de la poesía de Burgos. La recia nevada no impidió que se llenara el salón del chalet al norte del Parque Central, donde se celebra el acto anualmente.

En la introducción a la antología *Yo misma fui mi ruta*, María Solá aclara que, terminada la relación amorosa con el dirigente político dominicano Juan Isidro Jimenes Grullón en 1942, Burgos trató de reorganizar su vida y redefinir sus proyectos. “No se hundió en la desesperación, por el contrario se levantó una y otra vez, aunque con impulso fallido”, escribe Solá (12). Diría más bien que en sus últimos años, la desesperación alterna con momentos de energía y lucidez, incluso hasta la enfermedad final y la reclusión en los hospitales neoyorquinos. En uno de ellos, el Hospital Mt. Sinai, Burgos leía las biografías de los clásicos norteamericanos, disponibles en una biblioteca ambulante, y escribió un diario. En su introducción, útil síntesis de la vida y la obra de Burgos, Solá “nos previene de los peligros de los biografismos mitomaníacos . . . sobre todo en lo referente a la leyenda que se inventa a Julia como una amante victimizada...” (Ríos Avila 213).

El impacto del relato de víctima no se ha limitado a la leyenda popular. Perdura incluso en lecturas críticas recientes. En un artículo de 2004, Carmen Vásquez dice lo siguiente de “Canción de la verdad sencilla”, el último poema del libro del mismo título, publicado en 1939: “Julia de Burgos se autorretrata aquí como una mujer derrotada para siempre, dispuesta a vivir con la aceptación de su amor malogrado” (221). Por otra parte, Juan Gelpí ha comentado la tendencia a hacer hincapié en las desgracias personales de Burgos en las maniobras paternalistas que han acompañado su ingreso al canon literario (*Literatura y paternalismo* 3).

En su ensayo “Víctima de luz”, que lleva el título de un poema de Burgos publicado en *El mar y tú*, Ríos Avila ilumina detalles sugerentes en la estructura profunda del erotismo de Burgos, y reclama un lugar para lo abyecto, “incorrecto” en el contexto del feminismo contemporáneo pero clave en la construcción subjetiva en la lírica de Burgos. Otro ejemplo del proceso subjetivo al que se refiere Ríos Avila es evidente en el poema titulado “Emoción exaltada sin respuesta” de la sección “Confesión del sí y del no”, en *Canción de la verdad sencilla* (116).⁽³⁾ El primer verso se refiere a la relación amorosa: “Atormentada./ Corazón partido y escapándose en emociones blancas”, pero en lo que sigue se transforma la ausencia del amado en una meditación subjetiva sobre la incertidumbre de la identidad, sobre las posibilidades y los límites de toda labor humana, por ejemplo en estos versos: “Yo que perdí fronteras/ me encuentro torturada por el límite extraño de mi propio destierro” (116). La imagen perturbadora no es la imagen del amado. Es la imagen del propio rostro, deformada en el espejo: “Honda sonrisa triste me mira del silencio/ de una cara de fuga/ empobrecida de claridad y fuerza”. Hacia el final del poema, antes de lanzar una serie de preguntas ontológicas,

incluso dirigidas a un “Dios imperturbable”, se insinúa que ese *yo* maltrecho se rehace a través de la palabra, a través de la labor poética: “Soy dichosa de impulsos. Me reproduzco. Amo”. Tres oraciones declarativas, breves, contundentes, enunciaciones de un sujeto fuerte, seguidora de Whitman, “Atormentada”, es cierto, pero también capaz de decirlo con brío.

La prosa neoyorquina de Burgos podría sugerir otra faceta del rico proceso de construcción subjetiva evidente en la poesía. Aunque apenas figura como fuente del relato popular y ha sido poco comentada por la crítica, en la prosa se perfila la entrada a otros escenarios del sujeto, inconclusos y fragmentarios pero no prescindibles. Merecen, en una forma u otra, preferiblemente en una edición cabal, figurar en el espacio discursivo abierto por Burgos y su obra. No sólo la poesía sino también la prosa definen “el momento neoyorquino” de Julia de Burgos.⁽⁴⁾ A “la multiplicidad de inflexiones de la voz poética”, en la frase de Juan Gelpí, se suman las voces prosaicas de New York, un lugar privilegiado, junto a la prestigiosa iconografía isleña, en la “geografía simbólica” de Burgos. ⁽⁵⁾ El río, el mar, el paisaje nativo son los espacios consagrados de esa geografía. Otras rutas llevan a la calle, el puente, el hospital, los arrabales de la metrópolis.

La prosa de Burgos incluye la correspondencia, un diario, y una serie de textos periodísticos, que aparecieron en *Pueblos Hispanos*, un semanario neoyorquino, publicado entre el 13 de febrero de 1943 y el 7 de octubre de 1944. En el cuaderno fotocopiado titulado *Julia de Burgos: periodista en Nueva York*, editado por Juan Antonio Rodríguez Pagán para el congreso de 1992, se reúnen los textos de Burgos

publicados en *Pueblos Hispanos*. Probablemente debido a un error cuando se hicieron las fotocopias, la paginación es caótica, al menos en el ejemplar conservado en la New York Public Library. El diario de Burgos, testimonio lúcido y desgarrador del exilio y la enfermedad, escrito durante una de las temporadas que pasó en el hospital Mt. Sinai en New York, se ha publicado parcialmente en la *Revista del Ateneo Puertorriqueño*. Una copia del mismo, escrita a máquina, se conserva en el Centro de Estudios Puertorriqueños de Hunter College, en New York. La correspondencia accesible se ha limitado a las citas en la biografía de Jiménez de Báez. Otras cartas se han publicado en las revistas *Mairena* y *Sin Nombre*, respectivamente.

En “Cultura en función social”, un artículo publicado en *Pueblos Hispanos* en abril de 1944, se observa el tono enérgico, *engagé* como decían entonces, de la prosa periodística de Burgos. En el artículo citado, Burgos aboga por una solidaridad latina arraigada en la metropolis:

Hemos preferido la inconsistencia climática de Nueva York, que se advierte no solamente en sus nubes, sino en sus hombres, para situarnos en el corazón mismo de la Colonia Hispana donde diversas fuentes de una misma entraña han venido a dar, a manera de río, contra la roca dura de una realidad fría que puede tanto destruir como construir.(6) (35)

En el artículo parece fundirse el compromiso político con la pasión y la energía subjetivas de la poesía. La “destrucción” o la “construcción” son opciones que no dependen de circunstancias totalmente ajenas a la voluntad de un sujeto que se impone y que se nutre de la energía de esas “fuentes de una misma entraña”. Han pasado dos años desde la ruptura de Burgos con su amante y del regreso, solitario y terrible, de la

escritora a New York. Sin duda, la destrucción acecha en la ciudad fría, pero también hay que reconocer la energía de la prosa de esos años y el deseo de rehacerse, rehacer su vida en New York y construir una nueva voz literaria, capaz de imponerse, de marcar su presencia en esa “roca dura de una realidad fría”.

Burgos y Jimenes Grullón se conocieron en Puerto Rico en abril de 1939, cuando ella tenía veinte y cinco años y él, casado pero separado de su esposa, tenía treinta y siete. En enero de 1940 Burgos decidió viajar a New York para reunirse con Jimenes. La impulsaba la pasión amorosa, sin duda, pero también las mismas circunstancias calamitosas que llevaron a miles de sus compatriotas a abandonar la tierra nativa. Después de unos meses en New York, Jimenes Grullón parte hacia Cuba, y en junio de 1940, Burgos se reúne con él en La Habana, donde residen hasta el verano de 1942. Terminada la relación entre los amantes, Julia regresa sola a New York. Es decir, la relación amorosa dura tres años. El relato biográfico más popularizado sugiere una transición casi inmediata entre el fin de la relación y la crisis neoyorquina, acompañada de alcoholismo y locura, antesala de la muerte. Sin embargo, se trata de once años de vida en New York reducidos si no borrados en el relato de víctima y su secuela, la resurrección como icono nacional. La prosa periodística de estos años provee otra perspectiva sobre la ciudad imperial; muestra energía, compromiso político e interés por el desarrollo de la cultura latina en la ciudad. Incluso en el momento de la crisis final, la prosa del diario de Burgos revela entereza de carácter, una sensibilidad estética todavía firme, junto a un estoicismo apuntalado por la dignidad y la valentía.

El deterioro de la relación entre Burgos y Jimenes Grullón es evidente en las cartas que Burgos escribió a su hermana Consuelo desde Cuba. Jimenes, hijo de una familia prominente de la República, se destacó como conferenciante y organizador en el movimiento antitrujillista del exilio. En 1948 publicó *Una gestapo en América*, documento desgarrador sobre su experiencia en las cárceles del dictador. En el exilio, continúa su labor antitrujillista: imparte conferencias y se destaca entre los líderes dominicanos exiliados, entre ellos su amigo y vecino en Cuba, el escritor y futuro presidente Juan Bosch, con quien fundó el Partido Revolucionario Dominicano en 1939. Un cargo prominente, incluso la presidencia, en una República liberada del tirano, no parece estar fuera del alcance de Jimenes Grullón, nieto del ex-presidente de la República, Juan Isidro Jimenes Pereira (1846-1919). Es hartos sabido que la familia de Jimenes se opuso a su relación con Julia de Burgos, cuyo espíritu libre y carácter apasionado y volátil ya eran el tema de comentarios y rumores, que no dejaron de incluir referencias a los inicios de su alcoholismo. En *El mar y tú*, poemario publicado póstumamente en 1954, la euforia inicial del amor correspondido se transforma en abandono y dispersión subjetivos. En las cartas que escribe a su hermana, sin embargo, Burgos muestra impaciencia, incluso furia, con su amante. En una carta de julio de 1941, escribe a su hermana: “él me adora a su manera, pensando en primer lugar en su familia . . . Un día me propuso casarse secretamente, pero yo le dije veinte cosas, ¡imagínate!, le dije que sería su esposa ante los hombres sin excepción de vínculos; si no, podría quedarse con su limosna que yo no necesito. ¡A veces me da rabia, es verdad!” (Jiménez de Báez 54).⁽⁷⁾

En otra carta, del 11 de junio de 1942, Burgos ofrece consejos a su hermana Consuelo, pero podría estarse refiriéndose a su propia situación, que enfrenta con cierto estoicismo: "...tampoco podemos estacionarnos definitivamente en una pena determinada ... A veces una angustia muere por sí sola, inconscientemente, absorbida por la inexorabilidad del tiempo ... Dejarse vencer por la vida es peor que dejarse vencer por la muerte. Lo último es inevitable. Lo primero es voluntario. Y todo lo voluntario debe ser sano, fecundo, creador" (55-56). Desde New York, el 12 de julio, 1942, Burgos escribe a su hermana, "El profundo dolor [del fin de su relación amorosa] se ha convertido en indignación...aquí estoy, llorando no de dolor, sino de decepción" (60). "Profundo dolor", es cierto, pero también "rabia", "indignación", "decepción" son las palabras que usa Burgos para referirse al fracaso de su relación amorosa. Culpa a Jimenes Grullón por no haber desafiado a la familia. En las cartas, Burgos expresa su deseo de amor y estabilidad, pero también revela su impaciencia con el papel de "señora" que el matrimonio impone. Aquí recuerda sin duda la actitud de la poeta en el poema antológico "A Julia de Burgos": "Tú eres fría muñeca de mentira social". Por su parte, Jimenes Grullón, a pesar del liberalismo democrático de sus ideas políticas, no estuvo dispuesto a enfrentarse a las tradiciones conservadoras de su familia burguesa. Habría que añadir que el clasismo e incluso el racismo contribuyeron al fracaso de la relación. Además, la vocación poética de Burgos no la recomendaba a una familia prestigiosa y evidentemente marcada por los consabidos prejuicios de su clase. Una vez en los Estados Unidos, Burgos trató de rehacer su vida y obtuvo, aunque fugazmente, algo de la estabilidad deseada. En 1943 se casó con Armando Marín, un músico puertorriqueño, y durante un año, del 1944 al 45, el matrimonio residió en Washington, D.C.⁽⁸⁾ Desde su juventud Burgos había defendido la independencia de

Puerto Rico y proclamado su simpatía por las causas izquierdistas, incluso por el comunismo internacional, postura común, como es sabido, entre los intelectuales puertorriqueños, que vinculaban la independencia de Puerto Rico al anti-fascismo y a la derrota, al menos en algunos frentes, del imperialismo norteamericano. En Washington Burgos trabajó en una oficina del gobierno y, de nuevo según su testimonio epistolar, parecía satisfecha con su situación. El plan era regresar a Puerto Rico y dice en una de sus cartas a su hermana, “Yo me quiero ir a Puerto Rico lo antes posible a poner mi esfuerzo a la liberación total de nuestra patria”. En un tono más íntimo, también marcado por el humor y el optimismo, escribe a Consuelo, “Ya tengo el menú preparado: un corral de jueyes constantemente repleto, y un lechón asado cada dos días. Los peces los tenemos en Vieques, pero los camarones me los tendrá que proporcionar Papotito. Hasta sueño con las buruquenas” (Jiménez 66). Fragmentos de la otra cara de la geografía simbólica de la poesía se encuentran en las cartas, sin duda en este menú, oloroso de la realidad culinaria del chinchorro.

Terminada la relación con su esposo Marín (nunca llegaron a divorciarse), Burgos no regresó a Puerto Rico sino a New York. A partir de septiembre de 1944, Burgos se encargó de la sección de cultura de *Pueblos Hispánicos*, vocero de la independencia de Puerto Rico y divulgador de las culturas latinas en la ciudad. Partidarios de un internacionalismo solidario, los editores del semanario consideraron que dichas culturas debían hacer frente unido contra los diversos ataques del enemigo imperial. La labor periodística de Burgos revela otra faceta de su personalidad literaria, resuelta, curiosa, situada en el ir y venir de la metrópolis.

En vísperas del regreso a New York, Burgos escribe a su hermana Consuelo en una carta del 15 de mayo de 1945: “Estoy loca por encontrarme de nuevo en mi segunda casa, que es como considero a esa llamada ciudad de hierro después de pasar casi un año de vaciedad en esta capital del silencio [Washington]. Será como salir de un supremo silencio que nos tiene amarrados las manos y los ojos y los dientes y el espíritu” (67). Es decir, se refiere a un cuerpo casi amortajado, por la ciudad de Washington y tal vez por la relación con su pareja, relación que en todo caso parece terminar con el regreso a New York.

En los artículos publicados en *Pueblos Hispánicos*, la mirada universalista de Burgos está marcada por el internacionalismo comunista de sus editores, notablemente su editor principal Juan Antonio Corretjer. Cito de “Marumba”, un poema de Corretjer dedicado a su compañera de lucha y luego su esposa Consuelo Lee Tapia, publicado en *Pueblos Hispánicos*, el 20 de marzo de 1942: “Obreros puertorriqueños,/ carne de hambre y cañón,/ por pólvora tus empeños:/ por balas tu corazón,/ rompe el cráneo de tus dueños/ con fuerzas de tu huracán./ Que tus hermanos ya van/ en Rusia venciendo al mundo,/ por Lenin, criollos, fecundo/ padre, en Libertad, Tierra y Pan”. En la tercera estrofa, se dirige al “río Grande de Loiza”, en una referencia explícita al poema más conocido de Burgos; el río, dice el poema de Corretjer, es “clara ruta de cristal/ hacia un mundo redimido. Levántate, pueblo, unido/ ¡Levántate a pelear!” Me detengo en la cita porque muestra el tono militante del activismo independentista puertorriqueño durante la Segunda Guerra Mundial y del ambiente político e intelectual en que se movía Burgos en New York. En artículos y editoriales de *Pueblos Hispánicos* se reiteran estas ideas, es decir, que los puertorriqueños luchaban contra el nazismo y sin embargo Puerto Rico

era víctima de la opresión imperialista, mientras que Rusia se enfrentó al nazismo antes que los Estados Unidos y por lo tanto, y por su “experimento revolucionario”, merecía la simpatía de todo pueblo oprimido. Los editoriales del semanario sugieren que mientras sigan abiertas las heridas de la derrota en la Guerra Civil española, se trabajará para obtener nuevas victorias en un futuro no muy lejano, un proceso que culminará en el triunfo revolucionario.

Desde una perspectiva actual, la simpatía de los nacionalistas puertorriqueños por la Rusia de Stalin parece una curiosidad histórica, pero hay que tener en cuenta el contexto en que se produjo: la Guerra Civil española, la segunda Guerra Mundial, la crisis interminable de un Puerto Rico colonizado a punta de bayoneta. Burgos no se afilió al partido comunista, aunque simpatizaba con la causa internacionalista, pero su simpatía no se manifiesta en una ideología política definida sino más bien en un humanismo liberal, marcado en parte por el cosmopolitismo espiritual heredado de los modernistas y tal vez por el vitalismo de Ortega y Gasset, cuya obra Jimenes Grullón había estudiado.⁽⁹⁾ En los artículos periodísticos publicados en New York, el nacionalismo de Burgos se amplía para incluir otra gente y su cultura. El interés de Burgos por los otros grupos latinos en la metrópolis resulta profético, anunciador de un multiculturalismo que tardaría más de una generación para situarse de manera central en la política y la cultura contemporáneas.

En la prosa neoyorquina de Burgos el sujeto nómada comentado por Gelpí recorre otras rutas y revela en su deambular callejero otras facetas del sujeto amoroso de los últimos poemas. El eco de Martí, “en las entrañas del monstruo”, es notable, pero se escucha

también el eco de un hispanismo solidario, por ejemplo cuando Burgos se refiere a “fuentes de una misma entraña”. En los artículos de *Pueblos Hispanos* Burgos se sitúa en New York, “en el corazón mismo de la Colonia Hispana”, para afirmar que no se trata sólo de la independencia de su patria sino de una lucha que incluye a los “pueblos hispanos” radicados en New York y que finalmente se define como una lucha universal por la justicia:

No vivimos una época de cariños puros, determinantes de una posición espiritual eterna. Si hoy nos encontramos lado a lado en la elaboración del programa de PUEBLOS HISPANOS [*sic*], es por coincidencia de principios y de posiciones frente a la batalla general entre las fuerzas reaccionarias y la justicia humana, y frente a la lucha específica que sostienen los pueblos hispanos en Nueva York por su supervivencia y superación. (35)

Sin duda se filtra aquí algo del materialismo dialéctico de los editores de *Pueblos Hispanos*, pero Burgos lo expresa en términos más vagos, y por lo tanto más atractivos y más duraderos. Sobre “la batalla general entre las fuerzas reaccionarias y la justicia humana” podemos hablar hoy día sin ningún anacronismo. En cuanto a la frase, “la lucha específica de los pueblos hispanos en Nueva York por su supervivencia y superación”, podría insertarse sin falla alguna en el discurso político actual o incluso en nuestros diálogos universitarios.

Para llevar a cabo dicho proyecto de unidad espiritual y política que hiciera frente a las injusticias del imperialismo, Burgos propuso medidas prácticas, entre ellas, el establecimiento de una librería, una editorial y una serie de conferencias, aparte de la

labor desarrollada en el semanario *Pueblos Hispanos*. Se trata sin duda de proyectos que todavía nos preocupan y que se cumplen, en parte, en las actividades de las instituciones donde se estudian y divulgan las culturas diversas de que habla Burgos. Los artículos y entrevistas que Burgos publica en *Pueblos Hispanos* con frecuencia presentan cuadros o *vignettes* cuyo propósito es mostrar la gran variedad cultural latina en la ciudad de New York. En junio de 1944, Burgos entrevistó a Josephine Premice, que en esos años iniciaba su carrera de intérprete y divulgadora de la cultura de su tierra nativa, Haití. Premice se crió y educó en New York, se hizo famosa como *performance artist*, diríamos hoy, y como promotora de una identidad americana más inclusiva, más acorde a la realidad multicultural de los Estados Unidos, profética sin lugar a dudas. “Al notar el perfecto acento de su inglés”, dice Burgos de Josephine Premice, “inquirimos el tiempo de su estadía aquí.” Premice contesta: “—Apenas conozco a mi patria natal. Casi no la recuerdo. Nací en Port-au-Prince. Cuando contaba año y medio mis padres se trasladaron a Nueva York.” Continúa la entrevista, que evidentemente se ha desarrollado en inglés, idioma que Burgos manejaba, según su propio testimonio, con soltura y placer. Pregunta Burgos, “¿Cómo es posible que exprese usted una parte de la cultura haitiana tan admirablemente, cuando no ha tenido contacto con el origen de esa cultura?” Premice responde: “Eso se lo debo a mi familia. Mi casa, dentro de esta misma ciudad cosmopolita, es haitiana. Aunque vivimos normalmente la vida norteamericana, rendimos culto a las más bellas y altas tradiciones nuestras, seguimos muy de cerca los acontecimientos políticos y sociales de nuestra patria y somos, antes que nada, y para ser universales, haitianos.” (59)

El lugar de origen importa en la definición de las identidades, pero no es el factor determinante. La identidad se fabrica en la marcha, a través del estudio y el esfuerzo, el consabido *bricolage* del desterrado. La casa en el exilio, en la ciudad cosmopolita, es el recinto privilegiado de esa identidad, sustentada por la idea de la patria lejana pero no menos vital por estar distante de ella. En la experiencia de otros inmigrantes, captada en otros artículos de *Pueblos Hispánicos*, Burgos supo definir la estructura de otra identidad posible, casi post-moderna diríamos hoy, más flexible y portátil, menos amarrada a los monumentos, tambaleantes en tantos casos, de la nación.

En el boletín cultural de *Pueblos Hispánicos*, editado por Burgos, se publicaba información sobre los diversos centros de interés para los hispanos en la ciudad. Se encuentran anuncios, por ejemplo, sobre diversas actividades en la Universidad de Columbia, incluso información sobre los cursos de lengua y literatura que ofrece. El centro de actividades del Instituto Hispánico en Estados Unidos, escribe Burgos, es la Casa Hispánica, en la calle West 117 que “posee una biblioteca, récords fonográficos y archivos de la cultura hispánica. Las actividades incluyen conferencias, conciertos, recitales, recepciones y reuniones sociales donde se habla español y portugués. Publica la *Revista Hispánica Moderna* y la *Revista de Filología Hispánica*”. Además, Burgos menciona otros centros y otras actividades de interés para los latinos residentes en la ciudad.

Para cumplir con el afán divulgador del semanario, Burgos creó dos personajes ficticios, dos jóvenes, que visitaban los museos y galerías de la ciudad, entre ellos la Hispanic Society, en Broadway y la calle West 155. Una de las chicas es Iris, una joven

mexicana, y la otra es su amiga Paloma, hija de refugiados españoles que habían venido de México a New York. En una de las crónicas de Burgos, las dos jóvenes se encuentran casualmente en la Hispanic Society y reanudan su amistad, iniciada en México. Se trata de un recurso dramático que utiliza Burgos para transformar la información a secas en algo más ameno y más atractivo para los lectores. Parte de la información presentada en estas crónicas corresponde a algunos comentarios en la correspondencia, lo cual indica que el material de las crónicas ha sido tomado de las propias experiencias de Burgos, que a partir de su primer viaje a New York visitaba los museos y daba largos paseos por la ciudad y sus alrededores, según su propio testimonio.

A través del recorrido inicial de Iris por el edificio se presenta el plano general de la Hispanic Society, el museo, la biblioteca, junto a comentarios generales sobre su contenido. Frente a “La Sagrada Familia” de El Greco, Iris se encuentra con Paloma y conversan. Iris, la mexicana, ha venido a Columbia University a tomar un curso de periodismo y Paloma ha venido de México con su padre, donde habían llegado “hace siete años, refugiados del asesino de España”. El tema de España y los refugiados, constante en otras secciones de *Pueblos Hispanos*, se introduce en la charla entre las dos amigas. Dice Paloma:

Precisamente estaba recordando, ante este cuadro de Goya, toda mi vida de refugiada. Recordaba, y fíjate qué ironía, ante una de las grandes obras de un pintor a quien tanto quiero, que fue esa casta de señoritos corrompidos, aliados con esa otra plaga del clero y del militarismo, quien nos quitó a España (62).

Iris le asegura que “tú volverás a tener patria. Teherán cambió la faz espiritual del mundo. Lo demás lo están haciendo los ejércitos aliados” (61). La joven paseante de Burgos se refiere a la Conferencia de Teherán, Irán, a fines de noviembre de 1943, la reunión de las tres potencias aliadas, Inglaterra, la Unión Soviética y los Estados Unidos, donde se formuló la estrategia final para la derrota de la Alemania nazi. En una crónica titulada “Iris y Paloma caminan por Harlem”, publicada en *Pueblos Hispanos* el 12 de agosto de 1944, se presenta la otra cara del rico archivo de la hispanidad. En la crónica sobre Harlem reaparecen las dos jóvenes, en cuya caminata se construye una estampa breve pero viva y sugerente del Barrio: “[C]lavaron sus pies,” dice, “por las duras calles y avenidas de Harlem.” Las dos muchachas “[s]olamente guardaron la localización de sus espíritus en la cosa latina, especialmente en la latinoamericana, que en Nueva York forma una sola familia sin fronteras, que es necesario unir más cada día” (71). De nuevo, Burgos sugiere una identidad latina forjada en New York, el lugar idóneo para su desarrollo, una identidad forjada en torno a “la cosa latina”, con ramificaciones sociales, culturales y políticas que capta con lucidez extraordinaria.

En el mismo artículo Burgos sintetiza el sentido del racismo para “el negro y el puertorriqueño”. Dice la narradora que Iris, a pesar de que su llegada a New York es reciente, se ha dado cuenta que “es la Colonia Puertorriqueña de Harlem la que ofrece más caracteres de tragedia social.” Y añade, “Porque en el negro de Estados Unidos la persecución está centralizada en el color del pellejo, lo que implica naturalmente, la negación a todo su desenvolvimiento. Para el puertorriqueño, en cambio, el azote no tiene ni siquiera enfoque directo; es un azote mitad político y mitad bárbaro-pasión y

cálculo mezclado para la liquidación de un pedazo del mundo completamente hecho en sus propias raíces, pero violado en su crecimiento natural” (71). Burgos reitera el tema central de los editoriales del semanario: es decir, que la independencia de Puerto Rico es la consecuencia natural de su historia y su cultura y que su situación colonial es una aberración inaceptable. Es notable que al tema de la independencia nacional Burgos añade el tema del racismo y a través del mismo vincule la comunidad puertorriqueña y la afro-americana en New York, evidencia de la presciencia de su visión de la cultura y la política de la metrópolis.

Otro día Iris y Paloma, convertidas en una especie de alter ego doble de Burgos, deciden encontrarse en la entrada del Club Obrero Español, “el club que mejor representa la lucha contra los traidores de su España,” en Madison y la calle 102. Iris confunde la parada del subway, se baja en la calle 116, el corazón del Barrio, y camina hasta la 102. “No me arrepiento”, dice explicando su error, porque en la caminata, “he palpado un mundo completamente nuevo, que quiero estudiar más a fondo” (71). El club español anti-franquista es el punto de partida de una caminata por el Barrio, que es también un proceso de conscientización.⁽¹⁰⁾ Iris, la periodista mexicana, sirve de guía a Paloma, exiliada española, en un paseo por el Barrio de la comunidad puertorriqueña en New York. Aquí Burgos abandona la situación dramática, el diálogo entre las dos muchachas, y parece duplicar la mirada del paseante martiano, el testigo de un drama humano donde se alternan vertiginosamente la miseria y la esperanza, la marginación y la solidaridad. La mirada de la paseante metropolitana desborda los límites de la situación dramática, incluso atraviesa las paredes para captar, en una serie de tomas

instantáneas, no sólo el espectáculo de la ciudad sino sus espacios interiores y su tragedia íntima. De la situación dramática se pasa al fragmento:

Ven las viviendas casi inhabitadas, sin ventilación, sin calor, sin seguridad, sin higiene, del pueblo puertorriqueño de Harlem... [*puntos suspensivos en el original*]

Ven el aspecto férico de las viejecitas y los jovencitos que transitan las calles desde el naciente hasta el poniente de la vida, con la misma faz de espera inagotable... Ven al niño mordido desde la infancia por el vicio ambiental, que en vez de destruirse se alimenta con dádivas como el “relief”, etc. que en nada remedian la verdadera entraña del mal social...

Ven por otro lado la humanidad, que contra la corriente destructora quiere unirse en fraternal abrazo, casi siempre proletario, organizándose para la verdad mientras traicioneramente es azotado por ráfagas y demagogos de sus causas.

[...] Tanto vieron y tan conmovidas quedaron por tanta miseria y tragedia, que por esta vez les fue imposible el detalle completo (71-72).

Hacia finales de los años cuarenta empeora la situación económica de Burgos y se deteriora su salud. Su permanencia en New York parece definitiva. La enfermedad del alcoholismo, acompañada de una serie de crisis de carácter psicológico, la arrastran hacia la muerte prematura. Sin embargo, incluso desde el hospital, Burgos escribe con lucidez sobre su situación.

En el fragmento del diario que cito, tomado de la *Revista del Ateneo Puertorriqueño*,

Burgos escribe sobre el juego de luces en la habitación del hospital. Las luces del botiquín y las luces de la ciudad se superponen para crear una visión que se enfrenta a la soledad, incluso que la desafía. La oscuridad del recinto se opone a las luces y a través del contraste estético se hace palpable la soledad espiritual del sujeto que escribe. Al mismo tiempo se combate esa soledad en el acto de escribir:

Se derriba la tarde. Es ese lapso del atardecer al anochecer en que verdaderamente se siente la soledad. Sin embargo, entrada la noche siento nuevos compañeros que entretienen mi nostalgia. Son las luces de los edificios que quedan a mi espalda, que se cuelan por mi ventana para coquetear con las luces internas del hospital. Las luces del botiquín que están frente a mí son las más asediadas. Juego como una chiquilla a enamorar los dos reflejos y se me olvida la sensación de donde estoy.

(240)

Sigue una noche de insomnio interrumpido por la rutina terrible del hospital: “A las doce despiertan a las recién llegadas para levantarlas a ser traspasadas por la fluoroscopia. Entre ellas, sonámbulas las más, iba yo” (240-1). El cuerpo queda casi aniquilado, “traspasado”, pero queda la voz que se impone como único testigo de la desintegración corporal.

El diario data de la primavera de 1948. Continúa el tratamiento para lo que Burgos llama un “desequilibrio nervioso transmutado en un estado histérico” (250). Burgos parece alternar entre la ansiedad y el sosiego. Llega a contemplar el suicidio, “al borde de desterrarme definitivamente de la vida del modo más violento” (251), pero luego encuentra cierto sosiego “al amparo de un corazón bueno que me fortaleció en el dolor y

me iluminó rutas para recomenzar”. Más tarde parece recuperada y dispuesta a una “revalorización suprema de mi propia vida con proa a la consecución de todas mis posibilidades...” (252). La tensión entre la ansiedad y el sosiego es evidente desde los primeros poemas de Burgos; en el diario, sin embargo, dicha tensión atraviesa el cuerpo para definirlo, o más bien, para retratar su interior en negativo, como en una radiografía.

En febrero de 1953 Burgos escribe una despedida en inglés en el poema titulado “Farewell in Welfare Island”, hoy día conocida como Roosevelt Island. El centro del poema es una serie de preguntas: “Where is the voice of freedom,/ freedom to laugh,/ to move/ without the heavy phantom of despair?/ Where is the form of beauty/ unshaken in its veil simple and pure?/ Where is the warmth of heaven/ pouring its dreams of love in broken spirits?” (*Obra poética* 252). La respuesta se enuncia en el primer verso y se repite a manera de estribillo: “It has to be from here, right this instant”. “Forgotten but unshaken” ‘olvidada pero firme’, dice al final. “Beauty unshaken”: la belleza es firme, inamovible y lo es también el sujeto que la enuncia. Las rutas prosaicas de Julia de Burgos en el New York de su último exilio amplían los límites de la figura icónica que hemos heredado y los mitos que la acompañan. Está bien que se integre su imagen al folklore neoyorquino, pero vale la pena reconsiderar los detalles de su biografía, reconstruir algo del contexto de su trabajo literario, ampliar el canon de los textos antológicos para incluir sobre todo la prosa casi inédita, para leer en ellos otros rasgos de esa marca “contra la roca dura de una realidad fría”.

Notas

- (1). Burgos, “Emoción exaltada sin respuesta”, *Canción de la verdad sencilla, Obra poética* 116.
- (2). He tomado casi todos los datos sobre la biografía de Burgos de la biografía de Yvette Jiménez de Báez. Otros datos biográficos los he tomado de *Julia en blanco y negro* de Rodríguez Pagán. A lo largo de mi investigación he consultado la cronología preparada por Edgar Martínez Masdeu . Me ha sido muy útil el nuevo prólogo de Ivette López Jiménez a la reedición de *Obra poética*, que por supuesto incluye el estudio fundacional de José Emilio González. Agradezco a Juan Gelpí el regalo de la nueva edición de la poesía de Burgos.
- (3). Todas las citas de la poesía se refieren a Burgos, *Obra poética* (edición de 2004).
- (4). Cito del título del artículo de Efraín Barradas, “Entre la esencia y la forma: sobre el momento neoyorquino en la poesía de Julia de Burgos.”
- (5). Gelpí, “El sujeto nómada en la poesía de Julia de Burgos.”
- (6). Todas las citas de los artículos de Burgos en *Pueblos Hispanos* se refieren a Rodríguez Pagán, *Julia de Burgos: periodista en Nueva York*.

(7). Todas las citas de las cartas que siguen se refieren a Jiménez de Báez, *Julia de Burgos. Vida y Poesía*. Se dará sólo el número de página entre paréntesis.

(8). En su bibliografía sobre Burgos, Lourdes Vásquez se refiere al expediente del Federal Bureau of Investigation sobre Burgos, fuente, dice, de “la vida y milagros de Julia en esa ciudad [Washington] y en la ciudad de Nueva York” (53). Mi petición para consultar el expediente al Federal Bureau of Investigation recibió respuesta en agosto de 2008, donde se me informó que el material en cuestión había sido destruido. Sin embargo, se me ofrece en la misma carta la oportunidad de apelar la decisión.

(9). Jimenes Grullón dedicó un estudio sugerente, deconstructivista diríamos hoy, a *El tema de nuestro tiempo* (1923) de Ortega y Gasset.

(10). “La conscientización implica”, dice George Yúdice, “otras bases de comunicación e interpretación, un marco epistemológico distinto que da prioridad al imperativo de sobrevivencia de la comunidad” (216). He querido señalar algunas características de ese “marco epistemológico distinto” en la prosa neoyorquina de Julia de Burgos.

Obras citadas

Barradas, Efraín. “Entre la esencia y la forma: sobre el momento neoyorquino en la poesía de Julia de Burgos. *Mairena* 7.20 (1985): 23-48.

Belén, Ivonne, directora. *Julia toda en mí*. Documental. Guión de Ivonne Belén y Angel Darío Carrero. Casa productora: Paradiso Films, 2002.

Bernstein, Leonard. "A Julia de Burgos." *Songfest*.

Youtube.com <http://www.youtube.com/watch?v=kVJWfT1DpH8>

Burgos, Julia de. *Diario* [13 a 30 de abril, 1948]. *Revista del Ateneo*

Puertorriqueño 4.10-12 (Enero a diciembre, 1994). 239-260.

---. "Diario de Julia de Burgos." Fotocopia de un manuscrito a máquina. Archivo vertical. Library and Archives. Center for Puerto Rican Studies. Hunter College, City University of New York.

---. "Cartas a su hermana Consuelo". "Tres cartas". *Mairena. Homenaje a Julia de Burgos* 7.20 (1985). 146-155.

---. "Dos cartas inéditas de Julia de Burgos." *Sin Nombre* 7.3 (1976). 101-104.

---. *Julia de Burgos: periodista en Nueva York. Recopilación y estudio preliminar de Juan Antonio Rodríguez Pagán*. San Juan, Puerto Rico: Ateneo Puertorriqueño, 1992.

---. *Obra poética*. Edición de Consuelo Burgos y Juan Bautista Pagán. *Prólogo a esta edición* de Ivette López Jiménez. *Estudio preliminar* de José Emilio González. 1961; 2nda edición revisada, 2004; San Juan, Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2005, reimpresión.

---. *Yo misma fui mi ruta*. Edición e introducción de María M. Solá. San Juan, Puerto

Rico: Huracán, 1986.

Corretjer, Juan Antonio. (20-III-1942). “Marumba. A Consuelo,

fraternalmente.” *Pueblos Hispanos* (20 de marzo, 1942). 6.

Gelpí, Juan. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico.: Editorial

de la Universidad de Puerto Rico, 1993.

---. “El sujeto nómada en la poesía de Julia de Burgos.” *Nómada* (Puerto Rico) 2

(octubre de 1995). 19-26.

Guzmán, Paschal, coreógrafo. *Danzas basadas en la poesía de Burgos*. Presentadas en

Damrosch Park, Lincoln Center, 1977.

Jimenes Grullón, Juan Isidro. *Una Gestapo en América (vida, tortura, agonía y muerte*

de presos políticos bajo la tiranía de Trujillo). 1948. 5ta ed.; Santo Domingo:

Editora Montalvo, 1962.

---. *Al margen de Ortega y Gasset. Crítica a “El tema de nuestro tiempo*. La Habana,

1957 [sin editorial en el texto,].

Jiménez de Báez, Yvette. *Julia de Burgos. Vida y Poesía*. San Juan, Puerto Rico:

Editorial Coquí, 1966.

Martínez Masdeu, Edgar. *Cronología de Julia de Burgos*. Cuadernos del Congreso

Internacional Julia de Burgos, 1992.

Ortega y Gasset, José. *El tema de nuestro tiempo* (1923). *Obras completas*. Tomo III.

Madrid: Alianza, 1983.

Pueblos Hispanos [publicado en New York entre el 13 de febrero de 1943 y el 7 de octubre de 1944].

Ríos Avila, Rubén. "Víctima de luz." *La raza cómica. Del sujeto en Puerto Rico*. San

Juan, Puerto Rico: Ediciones Callejón, 2002. 211-221.

Rivera, Carmen. *Julia de Burgos: Child of Water*. Obra de teatro presentada en 1999

por The Puerto Rican Traveling Theatre. Video de la misma en Performing Arts

Library, Lincoln Center, New York Public Library.

Rodríguez Pagán, Juan Antonio. *Julia en blanco y negro*. San Juan, Puerto Rico:

Sociedad Histórica de Puerto Rico, 2000.

---. Recopilación y estudio preliminar. *Julia de Burgos: periodista en Nueva*

York. Cuadernos del Congreso Internacional Julia de Burgos, 1992.

Torres, José García, productor y director. *Julia de Burgos. Poet, Patriot, Puerto*

Rican [videorecording]. [¿New York?]: Cinema Guild, [¿1979?]

Vásquez, Carmen. “Imágenes en forma de autorretrato: la poesía de Julia de Burgos” A

Julia de Burgos. Anthologie bilingue. Paris: Indigo; Université de Picardie Jules
Vernes, 2004. 209-223.

Vásquez, Lourdes. *Hablar sobre Julia de Burgos. Bibliografía 1934-2002*. Austin, TX.:

The SALALM Secretariat, 2002.

Yúdice, George. “El conflicto de postmodernidades”. *Theoretical debates in Spanish*

American literature. Edited with introductions by David William Foster, Daniel
Altamiranda. New York : Garland, 1997. 205-220.

Villas de emergencia: lugares generadores de utopías urbanas

María Gabriela Muniz

Butler University

Aunque el fenómeno villa, barrio de emergencia o asentamiento precario ha sido una constante en Buenos Aires desde su creación en la década de 1930 (1) con la agudización de la crisis económica, sobre todo durante los años noventa, el fenómeno villero cobró nuevas dimensiones, crecieron muchas de estas barriadas y hubo algunas nuevas villas (2). En un artículo que se refiere a la “nueva” pobreza estructural en Buenos Aires, María Cristina Bayon y Gustavo Saravi historizan el proceso de pauperización de la ciudad de Buenos Aires, especialmente durante los años noventa. Estos autores especifican que la polarización socio-económica, particularmente en términos de ingresos, que tuvo lugar en el transcurso de los últimos años, se tradujo en una profunda reconfiguración del espacio urbano. Así mismo señalan la emergencia de una nueva fisonomía urbana que indica mayores niveles de segregación:

Junto a la multiplicación de centros comerciales, barrios cerrados exclusivos, redes de autopistas y lujosos edificios, florecieron nuevos asentamientos informales, el reconocimiento de zonas prohibidas por sus altos niveles de inseguridad y la presencia de nuevos “trabajadores” invadiendo las calles de la ciudad.” (58)

La nueva configuración urbana indica que la consecuencia de un mayor nivel de segregación se corresponde con un nuevo manejo del espacio de la ciudad y a una nueva interacción social de sus habitantes. Lo que sigue es un desarrollo de la idea de que, así como la ciudad se va construyendo, y modificando acorde a nuevos parámetros políticos y económicos que reflejan distancias sociales cada vez más marcadas, las escrituras y representaciones que se hacen de ella también la modifican. Esto es claro en las representaciones literarias que aluden a la pobreza con las que piensa y se abordan pobrezas futuras. Los textos literarios aquí estudiados producen imágenes de la villa y cuentan la historia de la apropiación de un espacio, determinando así una nueva forma de habitar la ciudad. Estas historias le dan una nueva lectura al lugar villero que deja de ser marginal al desbordarse en la ciudad toda. En ellas, los villeros se organizan, se solidarizan y pelean para integrarse aunque sea por la fuerza del lugar de donde fueron expulsados. Dejan de ser invisibles y pasivos porque su número va en ascenso y porque no tienen nada que perder. De ahí se sigue que para el resto de la sociedad, el halo amenazante de la villa no se deriva más en las asociaciones habituales que el barrio de emergencia evoca: marginación, crimen, el miedo a la pobreza, ni siquiera reside en los habitantes que lo conforman, por el contrario, es su capacidad de innovación y transformación constante lo que la convierte a la villa en un espacio amenazante desde la atemorizada mirada conservadora de una sociedad que ve en peligro su *statu quo* frente a la energía desatada por el tumulto villero.

Las poblaciones villeras son signo de desigualdad y exclusión, pero al mismo tiempo indican la necesidad de los excluidos de pertenecer a una comunidad. En general, se trata de la “usurpación” de un espacio público por un grupo de familias que necesita un

lugar donde vivir. En la novela *Puerto Apache* de Juan Carlos Martini se hace referencia al origen de uno de estos barrios a partir de la toma de una reserva ecológica:

“Llegamos una noche en otoño del año 2000. Reventamos los candados, las puertas, y tomamos posesión. Eramos pocos, un puñado, apenas 20, creo. Éramos los que habíamos armado el plan. Alguien tuvo la idea y armamos un plan.” (16-17) Me detengo en la idea de plan porque a pesar de que generalmente se indique a estos asentamientos como un lugar caótico porque se alejan de toda reglamentación y porque su organización no se atiene a una lógica predeterminada o un preconcepto de racionalidad, en la ficción se los presenta como fruto de la planificación. El barrio de emergencia tiene un potencial, que reside precisamente en su maleabilidad, que lo presenta como una verdadera propuesta para habitar la ciudad del siglo XXI. Los textos auguran su futuro crecimiento y privilegian las formas culturales y las prácticas sociales que la villa genera.

El protagonismo villero en la cultura argentina y su representación- asimilación y reconocimiento en novelas de comienzo del siglo XXI dan a la temática del espacio marginal otros ribetes. Tema latinoamericano por excelencia, sobre todo visto y consumido desde la metrópolis, el uso artístico de la pauperización social es constante en el arte y la literatura. Precursores en la descripción del pobre urbano y su forma de vida en la Argentina del siglo XX son, por ejemplo, Antonio Berni en las artes plásticas- con toda su serie Collages sobre la vida de Juanito Laguna y Ramona Montiel- y Bernardo Verbitsky en literatura, quien escribe la novela *Villa miseria también es América* en 1954 (3). Estos artistas se encargan de humanizar a sus personajes dándole una expresión única y una personalidad al pobre, arremetiendo contra la desidia social

de señalarlo sólo como un recipiente de la caridad de una clase media más favorecida o una simple representación estadística o abstracta de un problema social. Las novelas actuales, toman esa posta y van más allá en su representación a contrapelo de la habitual en referencia al pobre y la pobreza, no se alinean en lo más mínimo con la concepción negativa sustentada generalmente por los medios y en la sociedad en la que el pobre es sinónimo de delincuencia. Esta propuesta del nuevo papel cultural de la villa puede detectarse en novelas como *La villa* (2001) de César Aira, en la que se hace una lectura poética del espacio villero, y en la novela de Martini anteriormente mencionada, *Puerto Apache* (2002) en la que desde su título se usa un lenguaje que se desprende de su estigma lineal enfocándose en la preponderancia de lo que Saussure llama relaciones paradigmáticas, asociaciones que se generan en una serie mnemotécnica virtual. Por lo que, el pequeño espacio de Fuerte Apache es una metonimia de la sociedad argentina en su totalidad. Al contrario de ejemplos anteriormente nombrados estos textos no explican una historia crean una energía. La diferencia con el texto de Verbitsky puede ser el mejor contexto para destacar el contraste interpretativo. En *Villa miseria* también es América se busca una integración social de estos sectores marginalizados a través del trabajo y la planificación social. La novela abunda en pasajes como el siguiente:

Fabián, sentado en el borde de uno de los catres, tenía junto a él un banquito de madera, de asiento cuadrado, y sus pensamientos se proyectaron de pronto en el formidable puñetazo que aplicó a la tabla.
- Ocho, ocho estamos aquí, ocho albañiles para trabajar, para mejorar todo esto. ¡Qué no pudiéramos hacer en este rincón nuestro! (51)

En estas pocas líneas puede verse la propuesta de una cultura del trabajo y el imperio de la fuerza de voluntad para sobrellevar una situación precaria momentánea. Otra idea muy diferente se desprende de imágenes villeras más recientes en las que, poco se rescata la posibilidad de un cambio, contrariamente, se hace una lectura menos lógica tanto del espacio como del proceder de los personajes villeros. La comparación del pasaje anterior con uno de la novela de Aira puede ser iluminadora para establecer los diversos enfoques. En el siguiente párrafo se describe la casilla preparada por los villeros para que Maxi duerma:

La casilla era un cubo apenas irregular, y el catre la ocupaba todo a lo largo, haciendo presión sobre las paredes. El cubo era uno en un millón, colocados uno al lado del otro, con o sin huecos entre ellos, a veces apilados, en hileras o racimos, dispuestos al azar en una gran improvisación colectiva. Los constructores artesanales preferían las formas simples, no por motivos estéticos o utilitarios, sino, justamente, para simplificar las cosas. En la Villa la simplificación significaba algo distinto que en el resto de la ciudad. Las formas simples son muy intelectuales o abstractas en la vigilia, pero en el sueño son simplemente prácticas, utilitarias. Y este anillo inabarcable pertenecía por derecho al inconciente. Los cables unían las construcciones, tan numerosos e intrincados como ellas, contribuían a esta dedicación de la Villa al sueño.

(162-163)

El espacio villero propuesto por Aira es una forma geométrica simple y concreta que se relaciona con el mundo onírico del subconsciente creando la posibilidad de un espacio inusitado. Cabe relacionar este pensamiento espacial con el tercer espacio propuesto por Edgard Soja, quien en su búsqueda de otra forma de conocimiento espacial y siguiendo las ideas de Henry Lefebvre, que establece que cada sociedad produce un espacio específico, propone la idea de un primer espacio definido en base a la materialidad, uno segundo, que es el espacio representado mentalmente y un tercer espacio que sería el espacio *vivido*, la mezcla de espacio real y espacio imaginado, entendido como un espacio diferente que se conjuga de los otros dos en un imaginario social y que por lo mismo se concierne de una forma distinta ya que logra superar el dualismo.

Henry Lefebvre en *The Production of Space* indica que el espacio producido por el capitalismo y el neo capitalismo es un espacio abstracto, el cual incluye por ejemplo al mundo de los bienes comerciables, su lógica, sus estrategias mundiales, además del poder del dinero y el de la política estatal. En sus teorizaciones sobre el espacio Lefebvre sugiere que la abstracción del espacio dominará el siglo XXI:

This abstract space took over from historical space, which nevertheless lived on, though gradually losing its force, as substratum or underpinning of representational spaces. Abstract space functions 'objectally', as a set of set of things/signs and their formal relationships: glass and stone, concrete and steel, angles and curves, full and empty. Formal and quantitative, it erases distinctions, as much those which derive from nature and (historical) time as those which originate in the body (age, sex, ethnicity) (49)

El espacio abstracto se presenta como un espacio más homogéneo pero no lo es, según Lefebvre este lleva diferencias sociales y proyecta una visión fálica, es un espacio que implica una agresiva fragmentación del cuerpo “el cuerpo es pulverizado” (310)

También, a modo de contraste en la forma de concebir el espacio villero se puede citar la novela de Rodolfo Enrique Fogwill, *Vivir afuera*, que fue publicada en 1998 en la que se presenta una historia de un personaje que vive en la villa Fuerte Apache. En esta novela no se destaca el espacio, ni hay descripciones muy precisas de la villa, lo que se enfatiza, es el carácter marginal de los personajes y sus recorridos urbanos, para mostrarlos al margen de la ciudad, expulsados de la sociedad, de ahí el título de la novela. A diferencia de esta, las novelas más recientes, ahondan la descripción del espacio villero por dentro. En ellas el lugar villa se vincula a la ciudad toda.

Como se ha indicado anteriormente la novela de Aira y la de Martini son publicadas a comienzos del siglo XXI y reproducen en sus historias los cambios urbanos generados en las dos últimas décadas del siglo XX con la implementación de políticas económicas liberales en Argentina: aumento del desempleo y empleo informal; aumento de la pobreza, la desigualdad y la delincuencia y victimización e inseguridad urbana.(4)

Sin embargo, estos textos más que un contenido social de la villa trabajan una forma geográfica: describen un lugar, en ambas se indica el límite geográfico del barrio de emergencia, su perímetro recortando una forma dentro de la ciudad. La separación espacial y social es lo que crea la villa, este objeto expulsado y provocativo que cobra caracteres artísticos. Como puede observarse ambos textos indican desde su título su fascinación con el espacio villero. El título de la novela de Aira es obvio. A su vez, el título de la novela de Martini *Puerto Apache*, indica un espacio híbrido entre dos

opuestos. Por un lado, hace alusión a Puerto Madero (espacio portuario reciclado para crear un lujoso emprendimiento inmobiliario), y por el otro a Fuerte Apache (villa conocida por su alto grado de delincuencia e impenetrabilidad).

A partir de los noventa, durante la época menemista (5), la visibilidad de la cultura villera incorpora una nueva faceta a una ciudad que nunca desconoció la pobreza pero tenía mayores recursos para ignorarla. Aunque, generalmente, las villas están mayormente pobladas de inmigrantes del interior del país y de países limítrofes, en los últimos años muchos integrantes de una clase media empobrecida se suman a estos espacios de pobreza. El fenómeno es señalado en la ficción también. En la novela de Martini se relata con nostalgia el pasado de muchos de sus personajes cuando ellos eran parte de la clase media. De ahí el fenómeno de amplificación de este espacio de pobreza. Además, hay que indicar que otro factor que incide en la creciente extensión y la reevaluación social de la villa radica en la alianza de algunos de sus habitantes con personajes políticos ligados al poder o como parte del clientelismo político. Así por ejemplo se determina la carrera dentro de los espacios de poder del Pájaro, uno de los personajes, en la novela de Martini:

El Pájaro, por su parte, empezó afanando a turistas en la Boca. Estaba en una pandilla semipesada. Después de una pelea a cadenas con otra banda para ver quién se quedaba con Del Valle Iberlucea desde Caminito hasta la cancha de Boca lo llamaron de un Club de la provincia y se hizo barrabrava. La pandilla del Pájaro había ganado la parada. Pero el Pájaro se fue. Le pareció que tenía más destino en otro laburo. Con el tiempo

fue ascendiendo, en el tablón y se hizo guardaespaldas de un gremialista. Después de otro. Y así. En esa época entró a decir que trabajaba en seguridad. [. . .] Está llena de tipos así esta ciudad. Matones que se creen mil. Pero la guita grande la hizo con los políticos, el Pájaro.
(27)

Esta relación de servidumbre de la población empobrecida con las esferas de poder no es un fenómeno nuevo, pero sí una cuestión que va creciendo de manera progresiva (6). No se avizoran cambios futuros para concluir con la pobreza estructural, por el contrario esta cuenta con cierto estímulo político y cultural. Hoy su protagonismo es destacado por los medios y por los políticos, y repercute en la cultura del país; no solo cobra relevancia en la literatura, crece en la calle, en la música (cumbia villera), en los medios y en el paisaje urbano. La ciudad de Buenos Aires incorpora esta nueva forma de vivir con su cultura estigmatizada por la pobreza extrema y todas las formas de delincuencia pero, al mismo tiempo, original en sus soluciones de subsistencia y poseedora de más sistemas organizativos y solidarios que el resto de los espacios ciudadanos.

De alguna manera podemos destacar en estas novelas una intención voyeurista o estimuladora al menos de una curiosidad mórbida, las descripciones invitan a una mirada hacia un objeto macabro y prohibido. Los textos sobre las vidas en las villas son consumidos por un receptor educado distante a las experiencias vividas en ellas, y en ellos se rarifica el espacio para estimular la curiosidad sobre el lugar. Este es un proceso descrito en la novela de Aira, donde un personaje de clase media que ayuda a

los cartoneros, Maxi, poco a poco va adentrándose en la villa y el lector comparte su fisgoneo por el lugar:

Siempre quedaba en la periferia de la villa, en una de las angostas calles que se introducían en diagonal, siempre en la zona más iluminada. Sobre su cabeza, guirnaldas de bombitas encendidas dispuestas en círculos, cuadrados, triángulos, filas, en cada calle un dibujo distinto. Su mirada iba alternativamente hacia un lado y hacia el otro. Para afuera, veía las luces blancas de la Avenida Bonorino, para adentro, la oscuridad. (70-71)

En *La villa* el espacio se crea partiendo del itinerario cotidiano de Maxi que crea un mapa o mejor aún una forma plástica completamente visual. Una contraposición de imágenes lúgubres y festivas, imágenes verosímiles con imágenes mágicas. El mismo efecto se transmite en la descripción de los habitantes de la villa. En la novela de Aira, Maxi se encuentra con una muchacha en la villa, él ve una silueta emerger de una callecita y se la queda mirando mientras trata de dilucidar su naturaleza: “Había una asimetría, porque él estaba justo bajo una corona de bombitas, bañado en luz, y el desconocido no terminaba de salir de la oscuridad, como si la arrastrara consigo. ¿Desconocido, o desconocida? En realidad, parecía un niño. O más bien, parecía demasiado pequeño para ser real, aun tomando en cuenta la distancia.” (72) Finalmente Maxi descubrirá que la muchacha trabaja en un departamento vecino y que ya la conocía porque observaba su imagen en el espejo. Adelita, el personaje de la empleada doméstica, deja de ser una imagen que habita en un mundo paralelo, el del espejo. Es

vista por primera vez en persona o como persona, de ahí la fascinación que genera en Maxi, y aunque la distancia continua el personaje pierde algo de su invisibilidad social. El pasaje desde su tono surrealista incorpora el agudo comentario sobre la imposibilidad de la invisibilidad de la pobreza en la ciudad. Sigo aquí la idea de Maurice Blanchot quien interpreta la fascinación causada por la imagen como un efecto de la distancia que pone la mirada. Blanchot expresa la fascinación como un estadio de distancia con la realidad: “Alguien está fascinado, puede decirse que no percibe ningún objeto real, ninguna figura real, porque lo que ve no pertenece al mundo de la realidad sino al medio indeterminado de la fascinación” (26) de ahí que este estado experimentado por Maxi en la novela de Aira enfatice aún más la invisibilidad de los personajes villeros.

A pesar del corte más realista de la novela de Martini, también los personajes de *Puerto Apache* están caracterizados con atributos enigmáticos y sorprendentemente positivos. En el protagonismo marginal de la novela hay un culto al coraje nacido de la necesidad de supervivencia en un medio hostil. La novela comienza con una golpiza brutal; mientras la recibe, el Rata, protagonista principal de la novela, no hace más que reírse de la situación, filosofar y rememorar su vida incólume ante el dolor. Fuerza y bravura de quien no tiene nada que perder es lo que mueve a los personajes de Martini y los hace casi indestructibles.

Por eso puede decirse que las novelas aquí seleccionadas exploran las estrategias de supervivencia de estos seres excluidos en una ciudad canibalizada y describen prácticas culturales de los nuevos habitantes urbanos, cartoneros, predicadores, empleadas

domésticas y desempleados que conforman una nueva y creciente orientación del proceso urbano.

Un lugar nuevo para nuevas entidades, la villa se expone y muestra rasgos multifacéticos. Es una extraña maquinaria con un código secreto de luces que se mueve y modifica como en la novela de Aira:

¿Pero entonces la Villa podía “girar”? ¿Era posible? Quizás no había estado haciendo otra cosa desde épocas inmemoriales. Quizás toda su existencia se había consumado en una rotación sin fin. Quizás ésa era la famosa “rueda de la Fortuna”, salvo que no estaba de pie como se imaginaban todos, sino humildemente volcada en la tierra, y entonces no era cuestión de que unos quedaran “arriba” y otros “abajo” sino que todos estaban abajo siempre, y se limitaban a cambiar de lugar al ras del suelo. Nunca se salía de pobre, y la vida se iba en pequeños desplazamientos que en el fondo no significaban nada. (168)

También en la novela de Martini la villa es el espacio bizarro de una ciudad con ínfulas de elegancia que cobra ribetes sórdidamente fantásticos. De allí por ejemplo, una de sus construcciones: el palacio villero, un palacio en joda, como dice el texto, que remeda a otro comprado por “los bacanes y los políticos para hacerse refugios de lujo”. (37)

Con el objetivo de abarcar un todo incomprensible como son los asentamientos de la pobreza, estos textos detentan una intención controladora del espacio. En ellos, la villa es un espacio interpretativo y creativo en el que se materializa la resistencia. Siguiendo

la idea de Foucault de un espacio “otro” o heterotopía, la villa comprende un lugar donde se ubica a aquellos que se desvían de la norma. Foucault refiriéndose a los lugares como heterotopías, dice:

También existen, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables. (3)

Estos lugares heterotópicos pueden cambiar de función y de significado a través del tiempo y son capaces de yuxtaponer en un espacio real otros diferentes espacios.

Foucault entiende que una heterotopía es un espacio parcial que puede representar una totalidad. De este modo podemos decir que está funcionando la villa en los dos textos leídos. Un espacio marginal-otro que se opone al espacio social argentino y al mismo tiempo lo representa en su integridad. También es un espacio generador y posibilitador del cambio y en la interacción productiva de los personajes villeros con otros miembros de la sociedad se percibe la posibilidad de una relación solidaria.

Entiendo que la imagen de la villa va cobrando importancia en estos textos y esto transmite el nuevo valor que estos lugares han adquirido en la cultura argentina. No solo la villa es un fenómeno en expansión a nivel mundial y en especial en Latinoamérica, además como producción está adquiriendo un valor de mercado reflejado en el surgimiento de suvenires o turismo villero (7).

Estas novelas brindan una clave para comprender transformaciones culturales en el país como los cambios en los sectores laborales, el incremento de la desocupación, y el de una población que busca nuevas formas para subsistir y la fragmentación social. En los textos puede leerse un afán compensatorio en la forma estética que se desprende de lo sórdido. Hay un orden indicado en la organización del espacio que se proyecta también en la forma hiperorganizada, forma de estas novelas que en eso copian al género policial (en ambas se desentraña un enigma). Es por eso que puede decirse que el caos genera un nuevo orden y esto es notorio tanto en las descripciones de la forma de los asentamientos como en el afán organizativo de sus personajes. Así lo indica el Chueco, habitante de Fuerte Apache, cuando declara en un reportaje para la televisión: “Este es un asentamiento organizado. Tenemos normas de convivencia y vecindad... Aunque usted no lo crea, acá hay una manera de hacer y organizar las cosas, y hay responsables de que las cosas se organicen y se hagan bien... (63)

En su libro sobre ciudades latinoamericanas Marc Zimmerman piensa que la atracción por las ciudades deriva del sentido de libertad que estas provocan a pesar de todos sus problemas de delincuencia etc. (70) Esto puede verse en los dos libros mencionados, diversidad de personajes que afrontan el problema de hacerse una vida en el caos. El

resultado es intensidad pura, la vida al borde del abismo y en las fronteras de la ciudad en la villa, un lugar otro con ribetes utópicos.

El nuevo jefe de gobierno de la ciudad de Buenos Aires, Mauricio Macri, provocó un debate en referencia a la posible urbanización de las villas de emergencia o villas miseria de Buenos Aires. Esta polémica es parte de una efervescencia del tema villero. La ficción y la realidad parecen indicar que en un futuro cercano, los habitantes de la ciudad serán en su mayoría parte de la villa ya sea habitándola o consumiendo sus aportes culturales. Las novelas sobre villas colaboran en la interpretación del nuevo espacio ciudadano en crisis y con la fuerza vital que no posee el aparato teórico predicen una tendencia hacia la pauperización convertida en espectáculo al mismo tiempo que indican el comienzo de una comprensión de la pobreza en forma mas productiva/afectiva.

El incremento de pobres aglutinados en espacio de convivencia genera una nueva energía. De acuerdo con Edward Soja, las aglomeraciones socio-espaciales crean un estímulo de crecimiento que este geógrafo llama Synekism término que deriva de *synoikismo*, convivir en una misma casa. Para él este termino no solo explica la convivencia sino que también connota la economía y la interdependencia ecológica así como la sinergia creativa (a veces destructiva) que surge de la concentración de gente en un espacio. (12) De allí que la literatura este alejándose de las visiones sórdidas de la villa que marcan el fracaso de la modernidad y proponen hacer de la villa un núcleo que se expande para hacer de la ciudad un espacio de transformación.

Notas

(1). Las villas inicialmente se forman con oleadas de inmigrantes y gente del interior del país que ocupa terrenos fiscales en forma espontánea. La década del treinta, conocida como la década infame, se caracterizó por la depresión económica que llevó a muchos habitantes rurales a radicarse en los suburbios de la ciudad de Buenos Aires por sus mayores oportunidades laborales (esta era y continúa siendo el mayor centro administrativo del país). A esta gente no se les brindó soluciones para sus necesidades habitacionales y que por lo tanto construían sus casas en terrenos públicos con cualquier material de desecho que pudieran procurarse. A pesar de la construcción de barrios obreros por el gobierno, la población villera crece en la época peronista y, aunque en varios momentos se intentó la erradicación de estas poblaciones, su persistencia y acrecentamiento habla de una nueva forma de habitar la ciudad.

(2). En un artículo que habla sobre las políticas implementadas durante el gobierno de Carlos Saúl Menem Gabriela Zaldúa especifica:

Hasta comienzos de 1970 la pobreza estaba circunscripta en las áreas urbanas en los “bolsones de pobreza”, en las villas miserias que rodeaban a las ciudades. La pobreza era un fenómeno marginal a la realidad social. A partir de entonces, se inicia una “masiva movilidad descendente” (Minujín, 1992). En el Gran Buenos Aires el porcentaje de hogares pobres se eleva un 65% entre 1980 y 1988. Grandes sectores de la población se vieron afectados por el proceso de empobrecimiento. En el periodo 1980-1990 el grupo de los “nuevos pobres”, tiene un incremento de 338,1% (Minujín, 1992).

El incremento de gente que reside en asentamientos precarios es evidente en la ciudad de Buenos Aires ya que entre 1991 y 2001, surgieron, aproximadamente, ocho villas nuevas: Villa Dulce, Piletones, Carrillo, Calacita, Reserva Ecológica (conocida como Rodrigo Bueno), Ciudad Universitaria, una en Lacarra y avenida Roca y otra, en la ex fábrica Morixe.

(3). Un análisis interesante sobre la representación de los pobres en la década del cincuenta puede encontrarse en el estudio de Laura Podalsky *Specular City*.

Transforming Culture, Consumption, and Space in Buenos Aires, 1955-1973. Podalsky trabaja la transformación de la ciudad en ese período en el que presenta el tema de la pobreza en ejemplos específicos como los de Versbitsky, Berni y otros provenientes del campo cinematográfico.

(4). Alejandro Portes y Bryan Roberts analizan estos efectos como parte de las nuevas políticas de mercado implementadas en América Latina durante el cambio de siglo:

“Estos años corresponden al cambio en el modelo hegemónico de la región, esto es, del modelo de industrialización por sustitución de importaciones (ISI) al modelo neoliberal de “apertura de mercados”. (19) Ver bibliografía “La ciudad bajo el libre mercado”

(5). El gobierno de Carlos Menen en Argentina abarcó desde el año 1989 hasta 1999 debido a una reelección. En *Tiempo presente*, Beatriz Sarlo denuncia un despilfarro indiscriminado impulsado desde las esferas de poder durante ese período:

"...[E]l ostentoso consumo que acompañó a las altas esferas políticas y sociales durante el menenismo siguió dando imágenes que, aunque se contraponían con lo que estaba

sucedendo en la sociedad, todavía tenían su poder de persuasión. Todos miraban por televisión a la Argentina de la risotada y el lujo. Y muchos pensaron, por lo menos hasta mediados de los noventa, que no iban a quedar afuera." (14)

(6). A los “barrabravas” de los clubes de fútbol los utilizan para “intimidar” en los actos políticos, e incluso el gobierno cuenta con los propios “piqueteros oficiales” para los actos de gobierno.

(7). En una nota de Julián Gorodischer para el periódico *Página 12*, titulada “La villa, una usina de negocios rentables, se establece que en los últimos años se ha implementado una nueva forma de turismo en la ciudad de Buenos Aires, llamada por algunos “turismo villero” es así que turistas extranjeros recorren la villa 31, la más cercana al centro de la capital, y pagan 60 euros para un recorrido de dos horas. Además de estos recorridos muchos están promocionando una estética villera, en pintura, música (cumbia villera) y hasta en la vestimenta.

Bibliografía

Aira, César. *La villa*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2001.

Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.

Fogwill, Rodolfo Enrique. *Vivir afuera*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.

- Gorodischer, Julián. “La villa, una usina de negocios rentables”. En *Página 12*,
15 Febrero de 2000.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. London: Blackwell Publishers, 1991.
- Martini, Juan Carlos. *Puerto Apache*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002.
- Podalsky, Laura. *Specular City. Transforming Culture, Consumption, and Space in Buenos Aires, 1955-1973*. Philadelphia: Temple University Press, 2004.
- Portes, Alejandro y Bryan R. Roberts. “La ciudad bajo el libre mercado. La urbanización en América Latina durante los años del experimento neoliberal”. *Ciudades latinoamericanas: un análisis comparativo en el umbral del nuevo siglo*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005.
- Saraví, Gonzalo Andrés. *De la pobreza a la exclusión: continuidades y rupturas de la cuestión social en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
- Saussure, Ferdinand de, Charles Bally, Albert Sechehaye, Albert Riedlinger, y Tullio De Mauro. *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza, 1983.

Soja, Edward. *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*. Oxford: Blackwell, 2000.

Verbitsky, Bernardo. *Villa miseria también es América*. Buenos Aires: Paidós, 1967.

Yory, Carlos Mario. *Ciudad y posmodernidad: un ensayo de termo-dinámica urbana en el fin de la historia para pensar y habitar la ciudad del siglo XXI* [Colombia]: Universidad Piloto de Colombia, 200?.

Zaldúa, Gabriela. “La hegemonía neoliberal y las condiciones de producción de los actos de salud en hospitales públicos.” *Jornadas Gino Germani*. Buenos Aires: IIFCS, Instituto de Investigaciones Gino Germani. 200? p. 16. Disponible en la Web: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/argentina/germani/zaldua.rtf>

Zimmerman, Marc. “Fronteras latinoamericanas y las ciudades globalizadas en el nuevo (des)orden mundial”. *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo (des)orden mundial*. México, D.F.: Siglo XXI, 2004.

Los misterios de Madrid, de Antonio Muñoz Molina: Retrato callejero y urbano de la capital española a finales de la transición a la democracia

[Vilma Navarro-Daniels](#)

Washington State University

Aunque la primera edición completa de *Los misterios de Madrid* apareció publicada en noviembre de 1992 por Seix Barral, la novela ya había visto la luz pública de manera episódica, en capítulos aparecidos en el diario *El País* entre el 11 de agosto y el 7 de septiembre del mismo año (Muñoz Molina 6). La obra narra las aventuras y desventuras que Lorencito Quesada atraviesa en Madrid cuando busca recuperar la imagen del Santo Cristo de la Greña, robada de la Iglesia del Salvador en Mágina a tres semanas de Semana Santa, celebración en torno a la cual gira la vida de la pequeña ciudad andaluza, cuna de Quesada. Lorencito, virginal y pueblerino empleado de los almacenes El Sistema Métrico, corresponsal del periódico provincial *Singladura*, miembro de la Adoración Nocturna, quien vive solo con su madre aun cuando cuenta con más de cuarenta años, se encuentra de pronto en una gran metrópoli. Aunque Quesada permanece en Madrid solamente tres días, Antonio Muñoz Molina se las ingenia para pasear al personaje por las más diversas zonas de la capital, trazando un mapa de la geografía humana y urbana del Madrid de los años noventa.

La crítica especializada ha estudiado esta obra como una manifestación de las poéticas regionales que, enmarcadas en una actitud postmoderna, buscan desasirse de la noción

de centro y realzar lo marginal, lo cual conduciría a reforzar la perspectiva regionalista (Molina-Gavilán 106). María Lourdes Cobo Navajas analiza la novela como parte de lo que denomina “ciclo narrativo de Mágina”, la ciudad imaginada por Antonio Muñoz Molina y presentada a los lectores en su primera novela, *Beatus Ille* (1986); a pesar de que, como Cobo Navajas advierte, casi toda la acción de *Los misterios de Madrid* toma lugar en la capital, la obra se abre y se cierra en Mágina, y es la mirada provinciana del protagonista la que ofrece al lector sus percepciones de la gran ciudad. Por otra parte, Carmen Servén y Encarnación García de León se han centrado en los aspectos genéricos de la obra, tales como su inscripción dentro de la novela de folletín, sus relaciones con el género policíaco y con la novela negra americana. García de León, además, se ha detenido a examinar “la intertextualidad cervantina” (93) de la novela, dado que, al igual que Don Quijote, Lorencito contempla la capital española a través de una percepción marcada por los libros que ha leído y, muy especialmente, por las películas hollywoodenses que ha visto (109) y que son cruciales a la hora de intentar comprender lo que le sucede en cada una de sus salidas e incursiones en la gran urbe. De allí que tanto Servén como García León presten mucha atención a los elementos relacionados con el suspenso y a la seguidilla de engaños de la cual Lorencito Quesada es objeto, siendo la más radical su descubrimiento de que él mismo, junto con su paisano Matías Antequera, ha sido víctima de un complot por parte de don Sebastián Guadalimar, “respetado prócer” local. Éste desea vender la imagen del Cristo de la Greña a un millonario coleccionista de reliquias, haciendo aparecer la transacción como un robo perpetrado por Quesada y Antequera. El plan fraguado por Guadalimar implica ni más ni menos que el asesinato de sus dos coterráneos, muertes que habrían de ser presentadas a la opinión pública como el producto de un altercado entre ambos que

habría llevado a Lorencito a ejecutar a Antequera y, posteriormente, a suicidarse no sin antes dejar una carta confesando sus supuestas fechorías.

A pesar de que todos los estudios sobre la obra advierten la importancia de Madrid en la novela, no se detienen a analizar el papel que la ciudad juega no ya como un obstáculo para Lorencito Quesada en su misión de recuperar la imagen del Cristo de la Greña, sino como vehículo que le permite al autor expresar su visión personal sobre la capital española a fines de la transición a la democracia (1). En la presente lectura de *Los misterios de Madrid* quisiera proponer que el Madrid delineado por Muñoz Molina en su novela es una ciudad laberíntica representada como un flujo de fragmentos híbridos, los cuales no se dejan sistematizar en una estructura homogeneizante que ofrezca una apariencia organizada a quien la observe. Por el contrario, la ciudad se nos ofrece como una yuxtaposición de elementos diversos, sin orden y sin jerarquía, donde los extremos coexisten sin necesariamente entrar en contacto unos con otros. De este modo, Madrid no sólo es extraña para Lorencito Quesada, sino que Muñoz Molina nos adentra en una ciudad que es una desconocida para sí misma; una ciudad donde los habitantes de las chabolas no saben de los que viven en el distrito financiero y viceversa. Una ciudad que fue planificadamente metamorfoseada en pocos años para que adquiriera una nueva faz, una apariencia que la hiciera similar a las ciudades más cosmopolitas del mundo y, de ese modo, ser aceptada como europea, y, por extensión, todo el país con ella. Madrid parece ser un espacio donde la posmodernidad se ha afincado: Muñoz Molina despliega ante el lector descripciones de los modernos edificios construidos durante la era socialista a fin de producir un perfil del país que permitiera a España ser admitida en la Unión Europea, lo cual choca con los múltiples problemas sociales que ensombrecían a

la nación en esos años. Entre esos problemas, Muñoz Molina enfatiza la pobreza, la drogadicción y la fuerte presencia de inmigrantes y desamparados para oponerlas al Madrid de la opulencia y el consumo. El autor hace que el lector se pierda en este Madrid, de la mano de Lorencito Quesada, para así contemplarlo junto con él no sólo con la mirada del provinciano conservador que piensa que en la gran ciudad todo es perdición y pecado, sino también con los ojos de quien es expuesto a las contradicciones de una sociedad que se deleita en la imagen europea que ha creado de sí a la vez que se muestra inhábil para resolver los serios problemas económicos y sociales que la atraviesan. De esta manera, *Los misterios de Madrid* y su cándido protagonista se proyectan más allá de las anécdotas que refiere para alzarse como un comentario social.

En los tres días que el protagonista pasa en la capital recorre los sitios más dispares que el lector pueda imaginar (2). Lo importante es que en cada uno de ellos Lorencito experimenta un sentimiento de extrañeza, no sólo porque se trata de un pueblerino ingenuo que se adentra en la capital, sino porque Madrid se ha vuelto extraña a sí misma. Apenas llegado a la estación de Atocha, Quesada da muestras de vacilación, tanto que piensa haberse equivocado de ciudad (26). La estación de Atocha que Lorencito guarda en su memoria se caracterizaba por “una gran bóveda con pilares y arcos de hierro, un inmenso reloj y una lápida de mármol con la lista de los Caídos por Dios y por España” (26). El dato de la lápida por los caídos no deja de ser importante, puesto que Lorencito había visitado la ciudad más de veinte años atrás a fin de cubrir periódicamente el Segundo Festival de la Canción Salesiana y, como miembro de Acción Católica, animar al conjunto que representaba a Mágina. Los recuerdos que

guarda de la capital, entonces, son los de una ciudad aún bajo el régimen franquista, ciudad que Lorencito añora. Los madrileños, en cambio, conocen de primera mano las ampliaciones y remodelaciones de las que la estación de Atocha fue objeto entre los años 1985 y 1992, cuando la antigua estación quedó fuera de servicio. Lorencito Quesada, en cambio, parece haberse quedado estancado en el pasado, en un tiempo anterior a la era socialista y a las modernizaciones que ella trajo a las grandes ciudades de España, con especial énfasis en Madrid.

Después del impacto que significa creerse perdido, Lorencito busca la casa de huéspedes del señor Rojo, en la cual se alojase en su mentada visita a la capital. Sin embargo, en el lugar no reconoce nada: le abre la puerta un hombre con rasgos orientales (32), haciéndolo entrar a la pensión que, según Quesada, olía a “frituras paganas” (36). El interior parece más bien un bazar, donde podían encontrarse elefantes de madera, máscaras, tambores y artesanías africanas a la misma vez que radiocassettes, linternas, alfombras musulmanas y cajas de herramientas (38), mientras dos negros vestidos con túnicas cocinaban al son de tambores tribales. Esta especie de superposición o collage que nuestro protagonista encuentra en la posada es un anticipo de lo que hallará en la ciudad, es decir una superposición de elementos que, sin guardar relación los unos con los otros, coexisten.

El viaje a Madrid de Lorencito Quesada se lleva a cabo en marzo de 1992, año que se inscribe dentro de lo que Teresa Vilarós considera la segunda parte de la transición española a la democracia. De acuerdo con Vilarós, la primera etapa de la transición se extiende desde 1973 --año del asesinato de Luis Carrero Blanco-- o 1975 --año del

deceso de Francisco Franco-- hasta 1981 --año de la intentona golpista de Antonio Tejero, episodio que trajo como consecuencia la defensa del sistema democrático por parte del rey Juan Carlos, sistema que hasta aquel momento no estaba completamente asimilado por la ciudadanía. La segunda parte de la transición se extendería desde el triunfo del PSOE en las elecciones de 1982 hasta la firma del tratado de Maastricht en 1993, cuando España opta por integrarse a Europa bajo la política de internacionalización emprendida por la administración de Felipe González. Con anterioridad, se habían realizado importantes eventos culturales que promovieron la imagen de España como país plenamente europeo y moderno. Entre ellos cabe destacar la Exposición Universal de Sevilla, los Juegos Olímpicos de Barcelona y la elección de Madrid como la Capital Cultural de Europa (Vilarós 1-3), eventos que, como Antonio Fernández Alba subraya, implicaron un excesivo gasto considerando las condiciones económicas del país en plena transición hacia el neoliberalismo (132). Los tres eventos culturales son traídos a colación en *Los misterios de Madrid* por Pepín Godino, un maginense que se ha rendido a los encantos de Madrid y que intenta persuadir al timorato Lorencito de las ventajas de la capital, único lugar donde es posible triunfar:

Pero tampoco me negarás que, como yo digo, Madrid es mucho Madrid. ¡Mira qué rascacielos, qué circulación automovilística, qué Palacio Real! De aquí a la torre de Madrid cabe Mágina entera... ¿Y qué me dices del mujerío, y del tema cultural, que al fin y al cabo es a lo que tú y yo nos dedicamos? . . . ¡Dinamismo, Quesada, evolución! . . . ¡Hoy en día el tema palpitante es la cultura, y Madrid es, como yo digo, la capital cultural de Europa! ¡Por no hablarte de la Expo '92 y de las Olimpiadas de Barcelona...! (53)

Pepín dice todo esto mientras le extiende a Lorencito su tarjeta de visita a través de la cual sabemos que tiene una oficina de asesoría técnica cultural y de infraestructura de espectáculos. Desde su oficina ubicada en la Gran Vía, Godino se dedica a promover espectáculos que son “el último grito en los municipios periféricos” a cambio de las subvenciones otorgadas por los ayuntamientos. Pepín Godino es, sin duda, un personaje que representa una noción de la cultura como parte del neoliberalismo, el cual la transforma en posibilidad de hacer buenos negocios y en espectáculo, lo que conduce, como asevera Eduardo Subirats, al “delirio de una ininterrumpida fiesta, de certámenes, exposiciones, grandes proyectos edílicos y remodelaciones urbanísticas, manifestaciones vanguardistas y discotecas y un masivo fervor audiovisual . . . ” (ctdo. en Fernández Alba 135). Como Bernard Bessière sostiene, a la muerte de Franco, uno de los cambios más relevantes relacionados con la cultura en España fue “la creación de un Ministerio de Cultura, que pretendía equiparar la administración española con el resto de los países europeos” (52). La sede de dicho ministerio sería Madrid, con lo cual se le daba a la capital el rol protagónico de las transformaciones que se habrían de implementar. Bessière apunta que, aunque la población madrileña les lleva una abierta delantera a las otras ciudades y regiones de España en lo que a prácticas culturales se refiere (57), esto no obsta para que el público que suele asistir a eventos y espectáculos culturales continúe siendo una minoría. A las élites, intelectuales, estudiantes y público culto, que son los más constantes en sus prácticas culturales, les sigue una gran masa que prefiere la televisión como su pasatiempo principal y, finalmente, “los desterrados de la cultura,” es decir, los millones de personas que pueden ser catalogados como analfabetas, marginados sociales e inmigrantes, que simplemente no tienen contacto con

la cultura (71). Estos últimos --las masas y los desterrados-- conforman la mayoría de los habitantes de la ciudad. Es así como, por dar un ejemplo, Bessière menciona que en 1989, el sesentiséis por ciento de los madrileños ignoraba que su ciudad sería la capital cultural de Europa en 1992 (70). A pesar de que el gobierno destinó esfuerzos y recursos económicos y humanos a fin de hacer de Madrid un importante foco cultural y de la enorme creación artística que tuvo lugar en los años ochenta, la mayoría de los madrileños permaneció al margen de ese desarrollo. Los centros culturales en los diversos barrios --cuarentiséis centros a cargo de los municipios al momento de postular la ciudad para ser considerada como la capital europea de la cultura en 1992-- (Bessière 66), centros a los que alude Pepín Godino, no parecieron ser suficientes para sumar a la gente común y corriente y, sobretodo, a los jóvenes, quienes, de acuerdo con Bessière, “se han quedado en la cuneta del progreso cultural” (72). Los jóvenes, dominados por la apatía fruto de la pérdida de confianza en el poder y gestión políticos, se han rendido a las drogas en un nivel alarmante, así como a la búsqueda de pasatiempos fáciles, los cuales no implican un desafío intelectual para ellos, tales como ver la televisión o simplemente reunirse con sus amigos para conversar o escuchar música.

Muñoz Molina presta especial atención al tema de los excluidos sociales en su novela, haciendo que su protagonista vaya a dar a las chabolas y que luego regrese al centro de Madrid en un bus ocupado por una pandilla de muchachos. Hallándose en la furgoneta que lleva el cadáver de Matías Antequera y en la cual Lorencito Quesada es conducido --maniatado y amordazado-- hacia la muerte, logra salvar su vida fortuitamente al soltársele sus ataduras y al ser expulsado del vehículo en movimiento en plena autopista. De pronto, Quesada se encuentra en “un paraje de vertederos y desmontes”

(118) que no parece tener fin. Al apartarse de la autopista y caminar un trecho, ve en la cima de la ladera un cartel que reza “*Bienvenidos a Madrid, capital europea de la cultura*” (118). El narrador se apura en comentar acerca del letrero:

El viento silbaba entre las armazones metálicas que lo sostenían, como en los pueblos fantasmas que aparecen con tanta frecuencia en las películas hispanoitalianas del Oeste. Desde lo alto del cerro vio muy lejos el perfil azulado de los edificios de Madrid, borroso por las columnas de humo pestilente que venían de un muladar tan vasto como una cordillera. Demasiado tarde advirtió Lorencito que aquél no era un desierto inhabitado: a sus pies se extendía una miserable población de chabolas, y sin que él se hubiera dado cuenta unas figuras tan lentas y pálidas como muertos en vida lo estaban rodeando. (118-9)

La manera en que el narrador contextualiza el anuncio publicitario socava la imagen de Madrid como capital europea de la cultura, lo cual se ve amplificado en el capítulo que sigue inmediatamente, titulado “El arrabal de los muertos vivientes”, haciendo alusión a los jóvenes drogadictos que pasan junto a Quesada sin siquiera notar su presencia. La miseria descrita no dista de la que Luis Martín-Santos presentara en *Tiempo de silencio*, publicada justo treinta años antes que *Los misterios de Madrid*. Así como en la novela de Martín-Santos, Muñoz Molina también recurre a un personaje que deviene el hilo conductor que atraviesa la ciudad, haciéndonos recorrer con él los más disímiles lugares y ambientes y, por lo mismo, permitiéndonos ser testigos de las profundas desigualdades que cruzan y horadan la sociedad madrileña. Las chabolas de Muñoz Molina nos ponen en contacto con quienes deben buscar desperdicios en el vertedero

para así tener algo que llevarse a la boca, gentes cubiertas con harapos, drogadictos, seres humanos que viven en medio del humo producido por la basura al ser quemada, pues es en el muladar donde se levantan sus chozas construidas de cartón. No obstante, y a pesar de sus paupérrimas condiciones de vida, exhiben aparatosos artefactos electrodomésticos, antenas parabólicas o coches de lujo, como queriendo subirse a porfía al carro de la victoria de la modernización. El narrador se detiene especialmente en la descripción de los niños, quienes corretean alrededor de Lorencito, exhibiendo en sus cuerpos desnudos muestras de la mugre en la que se zambullen a diario y la desnutrición que los mantiene al borde de la inanición, niños “. . . de piel oscura y barriga hinchada, como en los documentales misioneros sobre el África negra” (121). Esta comparación lleva a Quesada a proponer que, en vez de hacer obras de caridad en beneficio “de las tribus paganas de África” o “para remediar el hambre crónica en la India”, deberían de llevarse a cabo “con la imperiosa finalidad de darles una vida digna a nuestros compatriotas más necesitados” (123). Nuestro protagonista incluso anticipa el título para un artículo que visualiza publicado en *Singladura*: “*El Tercer Mundo, entre nosotros*” (123), todo lo cual cuestiona el cartel que promociona a Madrid como capital europea de la cultura y que hace de portada a este episodio de la novela. Al yuxtaponer la chabola y el cartel, se produce la ironía.

Una vez que Lorencito Quesada logra escapar a una redada policial en la chabola, toma un bus que lo lleva al centro de Madrid. El viaje no hace sino prolongar la tormentosa incursión en un mundo donde Quesada se siente fuera de su elemento y permanentemente amenazado. Al subir al vehículo, en lo que primero repara es un pequeño rótulo que advierte “*¡Atención! ¡El conductor no tiene llave de la caja!*”, lo

cual, junto con la mampara blindada que mantiene al chofer a resguardo, no hace más que dar cuenta de la inseguridad ciudadana como uno de los problemas acuciantes de la gran capital. Lorencito no tarda en comprender por experiencia propia por qué los cuidados previstos para el conductor se justifican plenamente. Al ver a los otros pasajeros, Quesada piensa que cualquiera de ellos “podía ser un atracador en potencia, si no un taimado carterista, o un vándalo incendiario” (127). Aún cuando a estas alturas de la narración el lector sabe que Lorencito es un tímido y conservador maginense que tiende a mirar aprensivamente todo lo que le parezca extraño, no por ello deja de percibir el malestar y el miedo que brotan en el protagonista ante el comportamiento de los jóvenes que viajan en el mismo bus. Los muchachos, de cabelleras largas y desaseadas, visten camisetas adornadas con imágenes truculentas, portan radiocassetes con las que escuchan música estridente a todo volumen y buscan molestar intencionalmente al resto de los pasajeros. Estos últimos son objeto de las flatulencias y salivazos lanzados por los muchachos, quienes incluso no tienen reparo en tener relaciones sexuales a vista y paciencia de los demás usuarios del autobús. Este espectáculo, catalogado por Lorencito de ribetes apocalípticos, le hace recordar a sus compañeros de la Adoración Nocturna, quienes añoraban “la paz de Franco” (129). Más allá de las impresiones de Quesada, es claro que la novela plantea que un gran número de madrileños se ha quedado al margen de los progresos implementados en la ciudad. Las transformaciones impulsadas por el gobierno sólo significaron el mejoramiento de las condiciones de vida y de acceso a la cultura para una minoría.

Los contrastes entre el Madrid de la miseria y aquel de la prosperidad y el consumismo se hacen patentes una vez que Lorencito se baja del autobús en plena Gran Vía, la cual

es descrita en términos que bien podrían referirse a Times Square en la ciudad de Nueva York:

Recién llegada la noche del sábado, Madrid resplandecía como un ascua luminosa en la oscuridad: brillaban los escaparates de las tiendas y de las modernas cafeterías con terrazas, los anuncios azules y rojos sobre los edificios, las marquesinas de los cines con vestíbulos de espejos y carteles de películas que alcanzaban una altura de varios pisos. Alrededor de la fachada de una sala de fiestas se encendían y se apagaban como bengalas hileras de bombillas, y la imponente silueta de cartón de una mulata vestida con sucintos atavíos tropicales se erguía soberbiamente contra el cielo azul oscuro y liso.

Las carrocerías de los coches reflejaban como espejos curvos los destellos de los semáforos y de los anuncios luminosos. Una multitud endomingada y jovial hormigueaba por las aceras espesándose junto a las taquillas de los cines e inundando las terrazas y los grandes salones de las cafeterías. (130-1)

Para entender los cambios operados en la sociedad española --y que Lorencito advierte al comparar el Madrid anterior a 1972 con el del presente de la novela--, es menester considerar las transformaciones que el gobierno propugnó, cambios que implicaron una neoliberalización de la economía, con sus consecuentes cambios sociales, políticos y culturales. Como Santos Juliá señala, Felipe González logró que el PSOE dejara atrás su ideario socialista y que se presentara al país “como partido ‘vertebrador’ de España sobre cuyas espaldas recaería la tarea de ‘racionalizar’ la economía y ‘modernizar’ la

sociedad” (412), objetivos fácilmente identificables con un discurso neoliberal. Por otra parte, poco a poco la gente fue perdiendo interés en la política, ya que la población no vio en las autoridades la resolución de enfrentar los urgentes problemas sociales que la apremiaban. Es así como, por dar un ejemplo, frente al incremento de la cesantía, los políticos mostraron una actitud más bien indiferente. Según Salustiano del Campo, los políticos “hicieron promesas en la campaña de 1982, que no sólo fueron incapaces de cumplir sino que intentaron que se olvidaran” (120). Encuestas realizadas en 1991, 1992 y 1993 por el INCIPE (Instituto de Cuestiones Internacionales y Política Exterior) y la Fundación Independiente muestran que la opinión mayoritaria es que los gobernantes no fueron capaces de resolver los problemas creados por la crisis general de la economía, acentuada por el incremento del costo de la vida. Esto mismo fomentó que la gente se preocupara más por los asuntos relativos a la economía que por los relacionados con los problemas políticos, institucionales y sociales. Una de las consecuencias más graves de esto, según Salustiano del Campo, es “la ausencia de solidaridad social en todos los ámbitos y la falta de un pacto social de futuro y de concertación económica, así como la carencia de un proyecto que permita definir para el futuro, de una manera clara y solidaria, unos objetivos nacionales comunes” (121). Es importante añadir que a fines de la transición, los españoles percibían que desde 1985 era más ostensible la mala distribución de la riqueza, lo cual no hizo sino acentuar las grandes desigualdades económico-sociales (134-5).

En la opinión pública se advirtió una celebración de la modernización española que no estuvo exenta de crítica. Al auge vivido entre 1987 y 1991, le sigue un empeoramiento de la situación económica doméstica, comenzando en 1993 (del Campo 124). Según

encuestas realizadas por el CIS (Centro de Investigaciones Sociológicas) al cumplirse veinticinco años de la muerte de Franco, los españoles se auto perciben como más respetuosos hacia los demás, más exigentes de sus derechos y más libres (Moral 32). A la par, se consideran mucho más individualistas y un alto porcentaje piensa que el racismo ha aumentado (Moral 32). A pesar de que se caracteriza a los jóvenes como solidarios y trabajadores, se advierte unánimemente que su rasgo más relevante es el consumismo. Ellos son las primeras generaciones socializadas en un medio más desarrollado y con un mejor nivel de vida, es decir, son un producto de la transición (Moral 40). En la población predomina la impresión de los jóvenes como violentos e indiferentes (Moral 41), a lo que debe agregarse su apoliticidad (Moral 42). El informe también anota que la población considera que la inseguridad ciudadana, la delincuencia, el deterioro del medio ambiente, el problema de la droga y el terrorismo han empeorado dramáticamente desde 1975 al año 2000 (Moral 26). A lo dicho deben agregarse otras dificultades, las que se mantienen invisibles, en estado no manifiesto, y afloran en momentos de crisis: la segregación de los marginados sociales y el recelo con que se mira a los inmigrantes, actitudes que se hacen presentes en no pocos comentarios de Lorencito Quesada, quien tiende a clasificar racialmente a los individuos con los que se cruza a medida que lleva a cabo su investigación.

En efecto, nuestro protagonista encarna todas las preocupaciones y miedos de los que dan cuenta los reportes mencionados. Teme hacer uso del Metro puesto que, entre otras cosas, le aterroriza ser asaltado en los corredores o equivocarse de línea e ir a parar a un barrio periférico lleno de delincuentes y drogadictos (57-58). Cuando se halla en la Puerta del Sol y en el kilómetro cero, “en el corazón mismo de España, . . . sólo veía a

su alrededor mendigos, tullidos, negros, marroquíes, indios de América del Sur que tocaban bombos y flautas, gente patibularia que trapicheaba en las esquinas, asesinos y salteadores en potencia” (58). Al ser tomado como un asaltante por otro delincuente que le exige, bajo amenaza de ser apuñalado, alejarse de la zona dado que ése es el sector donde sólo él “trabaja”, Lorencito no pudo entender lo que el hombre le decía dado su “acento incomprensible” (60). Quesada ve turistas japoneses por doquier, siempre bien equipados con cámaras de vídeo. Una vez que se aleja del centro de la ciudad, pasa por la Plaza de Benavente, en cuyas calles ve prostitutas con marcas de jeringuillas en los brazos, y en cuyos jardines encuentra gente bebiendo en exceso, personas que a Lorencito le parecen “desechos humanos” (62). Más tarde, en la calle de la Montera, ve las “aceras pobladas de mujeres escuálidas y de africanos al acecho” (77).

El protagonista conservador y palurdo de *Los misterios de Madrid* presenta un retrato del Madrid de la década de los noventa como una ciudad llena de peligros. Lorencito no duda en responsabilizar a los inmigrantes --cuya presencia en las calles de la ciudad es enfatizada en la novela-- como agentes de riesgo y, por lo mismo, los acusa de ser una amenaza. Su primer recorrido en taxi por la capital le hace aventurar una explicación acerca de la inseguridad ciudadana: “¿Cómo no iba a estar llena de peligros una ciudad poblada de moros, negros y chinos? Al menos el taxista pertenecía a la minoritaria raza blanca” (39). Permanentemente advierte atascamientos de tráfico o vehículos que circulan a altas velocidades, todo lo cual hace que Quesada se sienta perdido y que decida “que Madrid era una ciudad incomprensible” (47). Le da miedo el Viaducto, lugar preferido de los suicidas en Madrid. No se atreve a cruzar las calles cuando el semáforo está en verde por temor a que la luz cambie cuando él está atravesando. La

violencia de la ciudad le hace añorar su propio pueblo así como “el viejo Madrid”, los cuales son borrados simbólicamente cuando el ruido del tráfico se sobrepone a las campanadas de la torre de una iglesia, haciéndolas prácticamente inaudibles.

El Madrid que vemos a través de la mirada de Lorencito es una ciudad en la que no hay orden ni coherencia, sino una vida fragmentada y caótica, en donde a cada paso nos cuestionamos acerca de cuál de todos esos fragmentos de ciudad puede ser denominada, en propiedad, Madrid. La presentación que la novela nos ofrece de Madrid es una en la que la capital, como centro, es representada “descentradamente” o, en otras palabras, como carente de centro, pareciendo más bien una sucesión de discontinuidades. Linda Hutcheon postula que, desde una perspectiva descentrada, si un mundo existe, entonces todos los mundos posibles existen, con lo cual una pluralidad histórica pasa a reemplazar una esencia atemporal y eterna. Hutcheon agrega que el pensamiento que se aleja de una noción de centralización se aparta también de las preocupaciones relativas al origen, unicidad y monumentalidad que han funcionado como enlace del concepto de centro con lo eterno y universal. De este modo, el centro pasa a ser considerado una ficción, la cual puede ser necesaria y deseada, pero ficción al fin y al cabo (Hutcheon 58). La pérdida de un centro totalizante parece imposibilitar la generación de sistemas que permitan ordenar la experiencia. De hecho, Quesada no logra explicarse lo que le pasa en Madrid. El personaje tiene unas expectativas sobre la ciudad que se anclan indudablemente en una idea monolítica del centro que colisiona con la presentación descentrada ofrecida por el autor de la novela. El que la ciudad sea retratada como asistémica implica que Lorencito Quesada no puede ordenar sus experiencias en ella. Lo que se revela en este tipo de narración es, de acuerdo con Linda Hutcheon, las fisuras

que atraviesan la supuesta cultura hegemónica debido a la afirmación de un flujo de identidades contextualizadas que implican la afirmación de la identidad a través de la diferencia y especificidad. El efecto logrado, entonces, es la imagen del laberinto sin centro o periferia (59). Lo dicho se verifica en que nuestro protagonista parece no salir de su desconcierto al enfrentarse a un Madrid del todo transformado en comparación a la ciudad que guarda en sus memorias anteriores a la muerte del Caudillo.

En su último día en Madrid, Lorencito Quesada se desplaza a sitios tan dispares como el Rastro y el distrito financiero. El narrador precisa que la Ribera de Curtidores es la calle principal del Rastro, así como también especifica que éste “tiene principio en la castiza plazuela de Cascorro y desciende con anchuras y turbiones de gran río tropical hasta su desembocadura en la Ronda de Toledo” (155), pasando luego a inventariar la gran diversidad de productos que es posible comprar o intercambiar en el Rastro, así como la disparidad de gente, sonidos y colores que allí confluyen sin necesariamente armonizar entre sí. Estas enumeraciones caóticas parecen reproducir la imagen del “laberinto sin centro o periferia” al que se refiere Hutcheon, imagen que durante todo el relato se desprende de la descripción de Madrid. La interminable lista de artículos mencionados sin ningún orden ni coherencia representa ese collage al que Lorencito Quesada se ha visto expuesto desde su llegada a la ciudad, tanto que el narrador asevera que aunque Lorencito quisiera recordar íntegramente lo que vio en el Rastro, “jamás agotaría la formidable enumeración de aquella babel de razas, de desperdicios y tesoros. . .” (156).

No obstante, Quesada aún no lo ha visto todo. Contra su voluntad, será llevado a conocer al hombre que está detrás del fingido hurto de la imagen del Cristo de la Greña, un multimillonario que, además de ser ambicioso, es también “un ferviente y desatado católico” (168), coleccionista de las más inverosímiles reliquias --detalladas por el narrador no sin un dejo de burla-- y quien funda sus éxitos económicos en la acumulación y posesión de aquellos objetos de su devoción. Camino a la forzada cita, el coche que conduce a Quesada sube por el Paseo de la Castellana, pasando por el estadio Santiago Bernabeu, hasta llegar a la zona de los rascacielos, cuya impresionante altura no pasa desapercibida para Lorencito, quien inmediatamente nota su superioridad en tamaño en relación a los edificios de la Gran Vía y la Plaza de España. Cuando finalmente el automóvil llega a su destino, Lorencito es introducido en un edificio lleno de muros de cristal:

Madrid parecía ahora una ciudad del futuro abandonada tras la explosión de una de esas bombas nucleares de las que dicen que sólo matan a la gente y dejan intactos los edificios. Salieron a una explanada tan desierta y tan amplia como una rampa de lanzamiento de cohetes. . . . no había nadie más, ni en las plazas de granito y cemento, ni en ninguna de las miles de ventanas iguales que se levantaban hacia el cielo. Abajo, en la explanada, al final de la escalinata por la que ahora descendían, estaba la puerta en forma de arco de un rascacielos tan blanco como una nave espacial, el más alto de todos, con anchas estrías como de columna sobrehumana, cúbico, más inabarcable para la mirada a medida que iban acercándose a él. . . . Las puertas, tan grandes como las de una catedral,

eran de vidrio, y se abrieron automáticamente. En el vestíbulo, todo de mármoles blancos, había guardias de uniforme. También el ascensor estaba forrado de mármol. (162-3)

La descripción de la Torre Picasso coloca al lector, así como a Lorencito, en un escenario completamente diferente. Diseñada por el arquitecto estadounidense de ascendencia japonesa Minoru Yamasaki --famoso por haber proyectado el World Trade Center de Nueva York, entre muchas otras obras--, la Torre Picasso se alza con sus más de cuarenta pisos a una altura que sobrepasa los ciento cincuenta metros. Fue inaugurada en 1988, es decir cuatro años antes del viaje de Quesada a Madrid, momento en que no sólo era el rascacielos más alto de la capital, sino de toda España, particularidad que no había perdido para 1992. Una vez que logra escapar de la torre, Lorencito recorre el Paseo de la Castellana en dirección opuesta, pudiendo apreciar “[l]os modernos edificios de acero y de vidrio [que] se alternaban con señoriales palacetes estucados en blanco” (176).

De acuerdo con Antonio Fernández Alba, con el inicio de la España democrática en 1975, se dio comienzo a una arquitectura que se inscribe en lo que él denomina “estética de la aniquilación del significado”, es decir, que la forma de los edificios diseñados es imaginada “como una secuencia de formas intercambiables con la única condición que garantice la *imagen de modernidad*” (130). Para Fernández Alba, lo que se llevó a cabo en Madrid no es sino una rendición ante la simulación, entendida como ilusión, es decir, una arquitectura que en vez de “aspirar a configurarse como un espacio real de una colectividad” (140) se sumó a la búsqueda del espectáculo como meta primordial, justo

en un momento en que la ciudad estaba recién comenzando a desarrollarse culturalmente. Madrid quiso pasar del atraso cultural a una pretendida modernización lograda a punta de forjar una imagen de sí misma como moderna. Las autoridades quisieron obtener en breve tiempo “una arquitectura que fuera representativa de la ‘transición a la democracia’” (131). De este modo, se produjo un desajuste entre las construcciones que implicaban tecnología importada --casi siempre extremadamente cara-- y la infraestructura que posibilitaría dichas construcciones dado que la ciudad no se hallaba preparada para albergar semejante tipo de edificios (131).

En cuanto al caso específico de la Torre Picasso, el lector puede apreciar lo que Fernández Alba denuncia como el traslado de “‘modelos hegemónicos de la arquitectura’, fundamentalmente norteamericanos a las edificaciones de la administración pública e instituciones privadas” (136). El arquitecto fustiga los edificios de altura o torres urbanas, a los que llama “bestia[s] negra[s] . . . [del] desarrollo tecnocrático”, que, sin embargo, acaparan las alabanzas en las revistas especializadas (137). Esto fomentó que los edificios de la ciudad se convirtieran en “objetos de ilusión, mientras permanecían aletargadas sus infraestructuras urbanas más urgentes” (141), lo cual es denunciado por Muñoz Molina en su novela. Lo que primó fue la adopción de la imagen propugnada por el neoliberalismo, imagen de éxito que no toma en consideración la calidad de vida, ni el medio cultural, ni los que quedan al margen de semejante modelo de éxito y de la búsqueda de la novedad por la novedad misma. De esta manera, el neoliberalismo coloniza simbólicamente --a través de las artes y la cultura-- el espacio donde planea imponerse a fin de lograr una identificación entre el espacio colonizado y el modelo económico colonizador (142-3). La consecuencia que

de ello se deriva es que el modelo económico deja de lado las relaciones sociales que debieran ser promovidas por una planificación que tuviera como foco la cultura de lo urbano. Al contrario, se muestra incapaz de crear “una trama urbana coherente, sino [que produce] desequilibrio ecológico . . . la ciudad actual de España presenta una cadencia semejante a los países y lugares donde se asientan los preludios de una civilización tecno-mercantil, monotonía espacial, degradación progresiva de servicios públicos, esterilidad cultural, y en definitiva, agotamiento político del proyecto de la arquitectura en la ciudad” (142-4).

A modo de conclusión, puede decirse que *Los misterios de Madrid* plasma una imagen de la capital española que acierta en representar lo que la ciudad es. Se trata de una plasmación, entendida como creación, porque el lector es consciente todo el tiempo de la naturaleza ficticia de lo que lee. Como Servén y García de León sostienen, los lazos de esta obra con la novela de folletín, el género detectivesco y la novela negra americana no quedan inadvertidos. Por otra parte, el tono con que el autor delinea al personaje de Lorencito Quesada hace evidente para el lector el ánimo burlesco con que Muñoz Molina busca presentar a su protagonista, mostrándolo extremadamente temeroso, conservador, religioso, lleno de escrúpulos y añorante de los tiempos de Franco, sin dejar de lado la descripción física de Lorencito, que lo caricaturiza volviéndolo la antítesis de lo que visualizamos como un héroe. Nos reímos de buena gana imaginando a este cuarentón con tendencia al sobrepeso enfrentándose a la seguidilla de peripecias que le salen al encuentro sin él proponérselo. Muñoz Molina ha declarado que “. . . lo que quería hacer era una parodia feroz del lenguaje periodístico, del periodismo de provincias, de la sensibilidad de pueblo. Quería ser irreverente, quería

revisar ciertas cosas que están volviendo muy fuertemente en Andalucía, como la fascinación absoluta por la Semana Santa, por la religión. Quería hacer un ejercicio de ironía en plan Eça de Queiroz, de ironía ilustrada. . . ” (Escudero 285-6). Sin embargo, como Carmen Servén aclara, aún cuando todo lo que Lorencito nos permite apreciar de Madrid está traspasado por su simplismo provinciano, eso no implica que su percepción sea “completamente mentirosa” (175); por el contrario, el lector se reconoce hasta cierto punto en los miedos y aflicciones del personaje, como cuando Lorencito va a dar a la chabola o le toca viajar en autobús y sufrir la actitud agresiva de los jóvenes que en él se encuentran o es amenazado con una cuchilla por un asaltante en pleno centro de Madrid.

Otro modo en el cual la plasmación y la representación de la ciudad se hacen visibles para el lector descansa en el carácter inverosímil de la vorágine de incidentes por los que atraviesa Lorencito en su periplo de escasos tres días, así como el sinnúmero y disparidad de lugares a los que va a parar cada vez que anda detrás de alguna pista para su investigación o cada vez que accidentalmente logra salvar su vida de manera inconcebible, sobretodo si se toman en consideración sus características físicas y psicológicas. La exageración advierte al lector de la índole ficticia de lo que lee. Con todo, el torbellino caótico que atrapa a Quesada le permite a Muñoz Molina proponer una imagen de Madrid como una ciudad en continuo movimiento, una corriente que arrastra fragmentos del más dispar talante, partículas de una sociedad que parece incapaz de poner todos esos trozos de sí en una composición que los haga entrar en relación. Por el contrario, cada porción existe simultáneamente con las otras siendo, las más de las veces, desconocidas las unas para las otras, desconocimiento del que brota el

recelo, la desconfianza y la aprensión. La diversidad de fragmentos plantea también las profundas desigualdades que carcomen la sociedad madrileña. Parece que Lorencito pasa por diferentes mundos, en vez de estar en una sola ciudad. En este sentido, el autor ha bosquejado un plano de Madrid en el cual ha dejado impresa su crítica a la transición a la democracia, una crítica que encuentra su máximo exponente en una ciudad que se ha metamorfoseado para ser aceptada como plenamente europea, una sociedad autocomplaciente que pretende internacionalizarse y globalizarse cuando, al mismo tiempo, se muestra incapaz de resolver los serios problemas económicos y sociales que la laceran. Como el mismo Antonio Muñoz Molina afirma acerca de *Los misterios de Madrid*, “Me propuse hacer un retrato exacto, dentro de lo que cabe, y por primera vez en mi vida, de una ciudad en un momento dado, un retrato callejero y urbano de Madrid” (Escudero 285). Y lo consigue.

Notas

(1). Si bien es cierto Carmen Servén alude brevemente a los elementos de crítica social presentes en la novela, incluyendo una referencia a la transición a la democracia, el desarrollo de su ensayo se enmarca en un análisis de género literario y del uso del lenguaje.

(2). Para el presente estudio se han seleccionado algunos de los lugares que aparecen retratados en la novela, aquellos que, al ser contrastados, hacen máximamente visible las contradicciones sociales que generan en el lector la impresión de estar ante mundos diferentes, más que en una sola ciudad. *Los misterios de Madrid* pasea al lector por un

sinnúmero de calles, avenidas y plazas, nos lleva a la basílica de Jesús de Medinaceli y sus mendigos, a locales nocturnos, tales como el Corral de la Fandanga y el Café Central; acompañamos a Lorencito Quesada a un sex shop donde está a punto de ser asesinado; lo vemos mirar los escaparates de las tiendas, incluidas las de artículos religiosos, para terminar su travesía en el Hotel Palace, cuyo lujo, elegancia y sofisticación no escapan a la mirada de Quesada.

Obras citadas

Bessière, Bernard. "El Madrid de la democracia: comportamientos culturales y crisol de creación. Realidades y dudas." *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*. Ed.

Samuel Amell. Madrid: Cátedra / Ministerio de Cultura, 1992. 51-75.

Campo, Salustiano del. "Los valores de los españoles." De la Guerra Civil a la Transición: *memoria histórica, cambio de valores y conciencia colectiva*. Ed. Walther L. Bernecker. Augsburg: Institut für Spanien und Lateinamerikastudien (ISLA), 1997. 115-41.

Cobo Navajas, María Lourdes. "Mágina desde Úbeda. El ciclo narrativo de Mágina." *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*. Ed. María Teresa Ibáñez Pastor de Ehrlich. Frankfurt, Germany: Vervuert/Madrid: Iberoamericana, 2000. 33-58.

Escudero, Javier. "Antonio Muñoz Molina: De *Beatus Ille* a *Los misterios de Madrid*." *Letras Peninsulares*. 7.1 (1994): 277-91.

Fernández Alba, Antonio. *Esplendor y Fragmento. (Escritos sobre la ciudad y arquitectura europea) (1945-1995)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.

García de León, Encarnación. "El intertexto folletinesco, la tradición cervantina y las limitaciones sartrianas del hombre en *Los misterios de Madrid*." *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*. Ed. María Teresa Ibáñez Pastor de Ehrlich. Frankfurt, Germany: Vervuert/Madrid: Iberoamericana, 2000. 93-116.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York/London: Routledge, 1999.

Molina-Gavilán, Yolanda. "Poéticas regionales ante la postmodernidad: dos escritores andaluces." *Lucero*. 5 (1994): 106-13.

Moral, Félix. *Veinticinco años después. La memoria del franquismo y de la transición a la democracia en los españoles del año 2000*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), 2001.

Muñoz Molina, Antonio. *Los misterios de Madrid*. Barcelona: Seix Barral, 1992.

Servén, Carmen. "Los misterios de Madrid: Un experimento logrado de Antonio Muñoz Molina." *La nueva literatura hispánica*. 5-7 (2001-2003): 167-83.

Juliá, Santos. "La renuncia al marxismo." *Memoria de la Transición*. Eds. Santos Juliá, Javier Pradera y Joaquín Prieto. Madrid: Taurus, 1996. 408-12.

Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1998.

**Mapping the Non-places of Memory:
A Reading of Space in Alberto Fuguet's *Las películas de mi vida***

[Rebecca M. Pittenger](#)

University of Kentucky

Nearly eighty years after the avant-garde movement, the so-called McOndo Generation of Latin American authors continues to identify and redefine its own brand *-isms*—namely, the urbanism, individualism, and consumerism that characterize globalism in its many forms. Not unlike previous artistic and literary movements, Alberto Fuguet and Sergio Gómez's prologue-turned-manifesto of the 1996 anthology *McOndo* represented—if not a watershed moment—a sizeable ripple in contemporary Hispanic letters. The essay calls for the quick and decisive evacuation of Macondo (as synonymous with the Boom Generation as all things vaguely folkloric and magically real) and the relocation to its updated version—McOndo—a globalized world of megacities and pop icons, ubiquitous fast-food chains and mass media. At least superficially, Fuguet and Gómez tiptoe around the pitfall of fashioning another, equally fantastic realm out of globalized society (and thus avoid making any substantive value judgments) by positioning all of its features on the same plane. They write: “Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, tv-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald's, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas contruidos con dinero lavado y malls gigantescos” (“McOndo” 4). It would appear that the gritty urbanism that defines Latin American cities is just as much a

product of globalization as CNN *en español*, for example, an observation which grants these authors' perspective a kind of ultra-realistic (although not entirely documentary) quality, and confirms that the days of a rural, untouched, and miraculous reality, which once seemed so timeless, represents little more than a relic of the continent's literary and imaginary past.

This renewed dedication to realism permits Alberto Fuguet, in particular, to scrutinize overlooked aspects of everyday life, since the focus shifts from creating new worlds to realistically portraying the one society inhabits and to which it actively gives meaning. In particular, his semi-autobiographical novel *Las películas de mi vida*, published simultaneously in English and Spanish in 2003, offers a literary and highly visual mapping of what Marc Augé has called non-places (1995), or the quotidian spaces that are both the product and emblem of the global era. They are the shopping malls, highways, airports, metro stations, and high-speed Internet connections that dot and define McOndo. Reminiscent of Certeau's work on the practices of everyday life—which maintains the "city" is really nothing more than, in his words, "the pullulation of passers-by, a network of residences temporarily appropriated by pedestrian traffic"—, movement among these spaces is integral to the novel and its written illustrations of urban terrain (103). As the narrator navigates Los Angeles, California and Santiago, Chile, and in the process traverses international borders, hotel rooms, and suburbia, the novel gives form to a spatial reality in which these cities appear in their totality only by first passing through their vast and interconnected web of discrete non-places.

Although they highlight a solitary, acutely individual experience, the non-places outlined in *Las películas de mi vida* are neither as dehumanized nor as placeless as they may appear initially.⁽¹⁾ If nothing else, as Fuguet confirmed in a recent interview, these spaces represent the crossroads of the modern era: “se ve la humanidad allí” (Interview with author). Despite the potentially homogenizing effect of these spaces on the city and the individual—one can feel just at home in a Starbucks in Lima, Peru, as in Chicago, IL, for example ⁽²⁾—there’s something distinctly human about the way the narrator incorporates them into his search for meaning, as he literally and figuratively retraces his family’s trajectory between the United States and Chile. In this way, the novel appears to confirm Andreas Huyssen’s observation that memory serves, according to him, to “anchor ourselves in a world characterized by an increasing instability of time and the fracturing of lived space” (qtd. in Hidalgo 3). The narrator connects his memory with space as he moves from non-place to non-place, in an attempt to give meaning to the present and impose a sense of order on a rapidly changing world. Therefore, in addition to recreating the globalized cities of Los Angeles and Santiago—honed by a finely-tuned attention to realism—the protagonist also reterritorializes the non-places of these urban centers as much by moving through them as the threads of memory he uses to bind them together. Along this route—which finds him between continents, the past and present tense—he recounts the story of his life, constructs cities of transit, and allows memory to gain new ground in the form of non-places.

Before delving into Fuguet’s novel, this analysis will benefit from first exploring in greater detail Augé’s theory of supermodernity and the spaces of non-places. In contrast to postmodernism, which heralded the end of modernity and its grand narratives,

supermodernity represents an excess of this period and its defining principles. Among these surpluses, Augé dedicates a considerable portion of his study to what he considers an abundance of history and the subsequent (and somewhat ironic) need to give meaning to the present. With help from the mass media, events become historical the moment they occur, or more precisely, the instant they are documented and distributed writ large. Be this as it may, Augé is quick to set himself apart from postmodern thinkers by explaining that—despite this apparent leveling of historical events—the world still has meaning:

What is new is not that the world lacks meaning... it is that we seem to feel an explicit and intense daily need to give it meaning... This need to give a meaning to the present, if not the past, is the price we pay for the overabundance of events corresponding to a situation we call 'supermodern' to express its essential quality: excess ("Introduction" 29).

Giving significance to the present occurs collectively and individually. The French anthropologist draws on historian Pierre Nora's work to suggest that societies often complete this process by cordoning off urban space as sites of memory, or *lieux de mémoire*.⁽³⁾ Thus, the city itself—with its monuments, placards, and museums—becomes a site where society practices and spatializes memory. The individual (which represents another of supermodernity's excesses) may choose to maneuver or completely avoid these spaces, always aware that her rapidly unfolding past is shaping history.

Since it appears that space and memory are intimately connected, it should not come as a surprise that Augé identifies a surplus of the former as another significant characteristic of supermodernity. Although paradoxical, this excess of space—whether designated as historical or man-made—coincides with a general shrinking of the planet. Satellite technology, for example, makes it possible to view Earth in its entirety, and images can be transmitted from one country to another in real time (31). Likewise, non-places of transit, consumption, and communication make moving through real and virtual space and diffusing the excesses of supermodernity even more efficient.⁽⁴⁾ In fact, they differ from anthropological place in precisely that way. If the latter are rooted in a specific terrain and tradition—they are the lived, social spaces of shared history, identity, and language—an apparent lack of meaning defines non-places (52). They are functional and facilitate movement and consumption with the least amount of resistance possible. Non-places exist only in the present inasmuch as they foster individualism instead of long-lasting relationships—transience as opposed to permanence. For this reason, they are what Augé perceives as the real measure of time—and, indeed, of supermodern times—to the extent that they dominate the air and motorways, and, in his words, “mobilize extraterrestrial space for the purposes of a communication so peculiar that it often puts the individual in contact only with another image of himself” (79). Not entirely dissimilar, the narrator of *Las películas de mi vida*, Beltrán Soler, also manipulates these spaces in order to connect with another image of himself: his past as an adolescent coming of age between the US and Chile. The novel begins in the present, when an adult Soler, a seismologist, leaves Santiago for Tokyo in order to give a series of university lectures. An expected layover in Los Angeles, the city where he spent his formative years, leads to unexpected results. A tremor grounds the plane that was to

take the narrator to his final destination and literally steers him off his original course. More metaphorically, this event serves as a catalyst for self-reflection. Disconnected from life, his family, and somewhat ironically, the ground beneath his feet, the protagonist finally confronts the city of his youth and—from his hotel room just beyond the airport—reflects on the 50 movies he considers the most exemplary of his life. The films do more than just provide a context for this young man's past; at times, they intertwine with life, erasing the divide between pop culture and personal experience. Likewise, each new film sheds light on some long-forgotten aspect of the Soler family. Thus, as Beltrán journeys through real and virtual spaces—the city and memory—he sketches a map of his family's experience in Los Angeles and their eventual return to dictatorial Chile. In the process, he reconnects the aspects of his life, identity, and family that were previously fractured.

Several narrative styles complement the protagonist's wanderings. Occasional phone conversations with his sister, for example, punctuate the development of the plot, which itself oscillates between Soler's journey in real time to and from international airports, and his metaphorical trip through the past. They also serve to advance the narration in as few words possible—Beltrán succinctly reports revisions to his itinerary as they occur—and confirm the emotional and physical distance between him and his family. With the exception of these dialogues, use of the first person throughout the rest of the novel confirms its commitment to realism and represents what McOndo authors and Marc Augé (among others) have already identified as a recurring theme in contemporary society: the preeminence of the individual and subsequent transition from “who are we?” to “who am I?”⁽⁵⁾ If the telephone conversations corroborate the

narrator's sense of individualism and itinerancy, the first person allows him to impose his sole perspective on the world, bringing into focus the details which give that reality meaning.

Although his movement through the present is vital to plot progression, the majority of the novel revolves around the Soler's recollection of the past, which he recounts in the form of an e-mail. Thus, similar to its narrative structure, the novel also exhibits a layering effect of time and space. Following Augé's logic which maintains the Internet is as representative of a non-place as, say, an international airport, the act of converting the story of his life to an electronic file transforms the act of writing into a kind of non-place. Likewise, the e-mail will presumably travel through virtual space to its recipient, Lindsay, the woman Soler met on the plane and who inspired him to chronicle the major events of his life. Beyond just the screen in front of him, however, the protagonist also finds himself physically sheltered within several non-places. The opening pages establish a context for the rest of the novel in which he poses a series of rhetorical questions about where he is and why: "¿Por qué sigo aún en esta ciudad? ¿Por qué, en vez de hallarme en Tokio, como era el plan, como estaba estipulado, estoy ahora encerrado escribiendo como un demente, en una habitación de un Holiday Inn con vista panorámica a la autopista 405?" ("Películas" 4). Soler capitalizes on the economy of language characteristic of realism to establish—with as little description possible—a completely unexceptional but recognizable setting. Although he first identifies the city as Los Angeles, in the above statement the narrator distinguishes his unremarkable hotel room and the surrounding thoroughfare from the rest of the city. In addition to being an extended memory of the past, it would also appear the majority of the novel doesn't

even occur within a real place, but rather a fragment of the city expressly designed for people moving through it on their way somewhere else.

Upon establishing that he will eventually end up in a hotel room in Los Angeles, the narrator then traces the physical and lived trajectory that led him to that point. These beginning chapters are really mini-chronicles that, true to the novel's form, are starkly realistic and serve to define the spaces through which Soler moves. Each begins with a heading that includes spatial and temporal markers, like the date, place, and time of each leg of his journey. For example, the first of these entries reads: "DOMINGO. A bordo del van de TransVip, Alameda Bernardo O'Higgins, altura Universidad de Chile, Santiago. Hora: 7:14 pm" (17). The next finds Soler at the *Estación Central* exactly eleven minutes after the first entry; the sequence continues in this fashion until he finally arrives at the Los Angeles International Airport. These captions serve the double function of systematically reporting the protagonist's movement through the city as well as orienting the reader within downtown Santiago. They spatially define the present-day Chilean capital. In just a few words (and careful reference to recognizable street names and sites of transit) the reader pieces together the city according to its fragments. Even if the content of these chapters outlines the protagonist's past—namely his relationship with his grandfather, his first contact with *The Book of Lists*, and his own formation as a seismologist—there is a sense that what he recalls is intimately connected to real time and space. His remembrance of the past and movement through the city appear simultaneous and even mutually dependent. As one begins to unfurl, so does the other. Soler's trip through the capital ends with his arrival to the international airport. Spatial markers particular to Santiago may have defined his movement through that city;

however, upon entering the airport, these references become less place-specific, citing police checkpoints and flight gates instead of exact street names and stations.

“DOMINGO. Aeropuerto Comodoro Arturo Merino Benítez. Sala de embarque. 8:57 pm Santiago de Chile,” reads one of these chapters’ titles (27). Allusion to its name may suggest the narrator inhabits a specific place belonging to only one city in the world, but reference to the “sala de embarque” signifies a universally accepted space common to all airports. Likewise, the fact the caption reiterates “Santiago de Chile” (information that was not included as Soler was crossing that same city) implies that this space of international transit pertains somewhat less explicitly to a specific urban terrain and national identity. The urban space which previous markers simply referenced in passing must now be specified with greater clarity within the context of this homogeneous setting. Similarly, a sign Soler reads at the LanChile terminal—which could also be read as country-specific—reaffirms the airport as a fundamentally globalized space:

“Welcome to LanChile, member of the One World Alliance. One world. Una vez fuimos un solo mundo. Un solo continente: Pangea. Un solo océano: Panthalassa” (27).

Airports like the one Soler occupies are responsible, in part, for reuniting a world that space and time had previously fractured. Thus, the city as a mosaic of non-places gives way to a non-place that appears connected only somewhat to its surroundings.

Be that as it may, national identity not only remains relevant, but also becomes increasingly important within international airports like the one Soler navigates. In fact, although Augé dedicates only a small portion of his study to the topic, it is important to remember that non-places (and airports in particular) are highly secure areas, where one has to prove his citizenship, where he has been, and why. Soler’s situation presents no exception. Upon arriving to the airport, he must first pass through a security checkpoint:

“Estoy en la fila de Policía Internacional, esperando que tecleen el número de mi pasaporte y que el gobierno se entere de todas mis entradas y salidas” (24). To a certain extent, at that moment the protagonist leaves Santiago behind for the international zone of the airport, which has its own rules, regulations, and reason for identifying individuals according to their nationality. This is not to say, however, that all indications of culture suddenly disappear. An elderly woman from rural Chile asks Beltrán to chaperone her adolescent grandson, who is traveling to Los Angeles for the first time. The fact that they hail from far beyond the capital at once suggests that airports are truly the modern crossroads that Fuguet suggested and implies, more subtly, a continued exchange between the rural and the urban—the local and the globalized—even within the supposedly neutral setting of this non-place.

A parallel also exists between Beltrán’s experience and the boy’s. In the present, each is traveling to undertake life in another part of the world, but not without a certain degree of apprehension. Although at this point it represents little more than a necessary layover for the narrator, both he and the boy are bound for a life-transforming stay in Los Angeles. More significantly, however, the boy in the present-day airport mirrors Soler’s prior experience as an adolescent coming of age between two worlds. In fact, the protagonist was returning to Chile with his family at presumably the same age at which this boy is leaving for Los Angeles. Beyond defining international migration as both a collective and undeniably individual experience, the mirroring effect taking place in this section also implies the cyclical and distinctly human aspect of this kind of movement and the spaces it creates. Interaction between them may be limited to just a few gestures, but the narrator identifies with the boy’s situation and is sympathetic towards

him. Once again, a non-place is responsible, if not for establishing a profound relationship at least facilitating contact between Soler and another reflection of himself. After a flight that would outline the coast of South and Central America and inspire him to delve into the past, the narrator offers his second observation of the city of Los Angeles upon descent. From a vantage point that now overlooks the entire city, Soler's perspective appears synecdochic to the extent that it fashions the metropolis out of its discrete spaces. The city becomes spatially intelligible from just a few symbolic points of reference—mapped out by convenient stores and highways. In this way, the city of Los Angeles becomes the sum of its non-places (6) :

El avión estaba ya bajo, a punto de aterrizar en medio de la ciudad. Entonces afiné aún más el foco: dos Seven Eleven, una estación Shell, el Forum de Inglewood, la autopista 405 y, de pronto, sin esperarlo, como si lo hubiera visto ayer, el inmenso donut de Randy's brillando en la noche, a pasos de la calle Ash (55).

Use of this rhetorical device allows the narrator an even more acute observation of the everyday, which hones his already realistic perspective and descriptions of space. In fact, according to Certeau, "Synecdoche makes more dense: it amplifies the detail and miniaturizes the whole... A space treated in this way and shaped by practices is transformed into enlarged singularities and separate islands" (101). Thus, even before entering his hotel room—itsself an island cordoned off by the 405 thoroughfare—it is

impossible to perceive the city in its entirety without first observing its singular, quotidian spaces.

Similarly, the narrator's perception of Los Angeles also relies on a pre-fabricated image of that city. After documenting the first twenty five most important films of his yearly life, Soler sets out in search first of a DVD Planet and then family members with whom he had lost contact. In the process, he becomes reacquainted with the city, or at least its most recognizable image: "Los rascacielos del *downtown* están a la vista, la misma imagen que uno ha visto en innumerables programas de televisión" (155). For a moment, the city ceases to exist as a real space and is simply conjured up through its visual representation—created, disseminated, and accepted as authentic, via the mass media. Thus, similar to Augé's observation that certain non-places (especially those related to tourism) "exist only through the words that evoke them," as he contends, the city of Los Angeles exists as much as a symbol as it does a real place ("Introduction" 95).

Although this may be the case, the narrator continues to maintain a personal connection with the city. The images he evokes of Los Angeles—especially multiple references to its most recognizable non-places—create the impression that this is a universal (if not completely homogeneous) city. The narrator's descriptions, thus, seem to confirm what Augé has already observed about these spaces:

A paradox of non-place: a foreigner lost in a country he does not know (a 'passing stranger') can feel at home there only in the anonymity of motorways, service stations, big stores or hotel chains. For him, an oil

company logo is a reassuring landmark; among the supermarket shelves he falls with relief on sanitary, household or food products validated by multinational brands (105).

Soler not only observes these non-places, but also credits them with defining the city. For him, it would appear even that Los Angeles epitomizes what could be called the “non-city,” an urban terrain whose spatial referents are predominantly non-places. This is not to say that the narrator does not share a bond with the city. In addition to moving through it, his memory links him to these universal non-places, reterritorializing them, in a way, and incorporating them into his own experience. “Yo he estado aquí antes. He recorrido esta autopista. Ciertos hitos del camino vuelven a entrar en foco: el letrero de Hollywood allá al fondo, arriba del cerro; los interminables cementerios, el dirigible de la Goodyear circulando por el cielo infectado de smog,” he recalls, thereby connecting Los Angeles’ most recognizable and serialized features with his own experience (151). Reminiscent of his trek through Santiago, the city and the practice of memory become inseparable.

This fact confirms that urban space in *Las Películas de mi vida* is neither as deterritorialized nor as placeless as it may at first appear. The narrator may indeed eventually find himself in a nondescript hotel room—writing from the edge of a city that appears more like a hologram than a real place—, but beyond its non-places, the city teems with real, lived spaces. In a phone conversation with his sister, Manuela, the protagonist distinguishes between the airport he is traveling through and the city of Los Angeles, hinting at the placelessness of the former. Manuela inquires, “¿Nunca has

vuelto? Tú que viajas tanto... –No. He estado en el norte. Un par de veces en San José, en Palo Alto. Me ha tocado combinar vuelos en Los Ángeles, pero nunca he vuelto a pisar la ciudad... Es posible” (8). Traversing the international space of the airport is not the same as passing through the city itself. Rather, the narrator indirectly suggests that the airport follows only the logic of globalization to the extent that it is separate but vital to the city—it occupies real space but embodies the characteristics of a non-place. The narrator continues this line of thinking by pointing out that the Los Angeles airport does not have a name that would tie it to the identity of its surroundings; it is simply known as the Los Angeles International Airport:

La mayoría de la gente que llega a Los Ángeles lo hace por un aeropuerto que no tiene nombre: Aeropuerto Internacional de Los Ángeles, o LAX, que es su código. Siempre me llamó la atención que no tuviera un nombre, que fueran tan provincianos que sintieran que con ‘internacional’ bastaba. El aeropuerto se alza a un costado de la ciudad, en medio del barrio de Inglewood, entre un trozo del Pacífico sin gusto a nada y la feroz autopista 405 (61).

This observation is significant, especially in light of Augé’s observations about space and movement in supermodernity. The airport’s name may indeed connect it to Los Angeles, but it makes an attempt to capture the local aspects of that city. The airport is what it is: an international non-place. However, as the chapter develops, it becomes increasingly clear that this nameless hub actually forms part of a real, lived place:

Inglewood. The narrator describes the ethnic makeup of the community and how it has shifted demographically throughout the years. Even more than this information, he confirms his personal connection with the place where he lived so many years ago. Therefore, the airport may represent one of the city's many islands—one among many transient parts that make up the whole—but it continues to participate in a lived landscape, where individuals are more than just bodies in motion and memories are created, not just recalled.

In a similar way, it is only fitting that earthquakes should represent an extended metaphor in this itinerant novel, demonstrating to what extent Earth's movement continues to fracture and subsequently reunite cities and entire societies. In light of the emphasis placed on the individual, earthquakes remain collective, and in cities of standardized, man-made places, the earth's tremors continue to topple buildings, fragment space. "Los terremotos son hitos, puntos aparte, un momento de inflexión, un megaevento colectivo que nadie pierde, ni siquiera aquellos que no acostumbran asistir a nada. En los países donde la tierra se mueve, cada generación tiene su propio terremoto," the narrator observes, lending credence to the idea that seismic pressure remains a natural force capable of altering the flow of events and movement from one place to another (153). Similar to the way memory appears in and attaches itself to space—especially that which appears only superficially to be deterritorialized—references to earthquakes in *Las películas de mi vida* literally create fissures in the earth where they occur, and metaphorically fuse the individual with the space and society she inhabits. It would appear, then, that only an earthquake could ground Soler in Los Angeles once again, forcing him beyond the anonymity of the airport; only an earth-

shaking event could convince him to reconnect with his and his family's present and their past.

On the other hand, although the metaphorical significance of the earthquake holds weight in *Las películas de mi vida*, it could be that the non-places of supermodernity serve as natural conduits for memory. A tremor connecting the two continents may have served as the catalyst, but the non-places he encounters along his journey allow the protagonist the solitude he needs to recall the past. He is not distracted by endless references to local culture, and therefore may recede into his own memory. Thus, the universal non-places that define globalized cities and transit through them do more to excite memory than deny it. As Soler moves among these places he establishes the textual coordinates of two cities, and in the process, tells a story in which space and memory are inseparable, and the individual is reacquainted with the ground beneath his feet—wherever that may be.

Footnotes

(1). Although transit is what gives shape to urban spaces, Certeau defines movement as inherently placeless: "To walk is to lack a place. It is the indefinite process of being absent and in search of a proper" (103). Since non-places commonly facilitate movement in one fashion or another, it is reasonable to assume that they undermine a sense of place. This is, of course, in addition to a universal aesthetic thought to unite these spaces.

(2). Augé contends they even mimic one another, creating a sense of fluidity as the transient body moves from non-place to non-place: “Estos no-lugares se yuxtaponen, se encajan y por eso tienden a parecerse: los aeropuertos se parecen a los supermercados; vemos la televisión en los aviones” (“Sobremodernidad” 129).

(3). In his work *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, Nora credits the acceleration of history with the separation of social memory from history (the way in which modern societies structure the past) and the rapidly expanding designation of sites of memory: “*Lieux de mémoire* arise out of a sense that there is no such thing as spontaneous memory, hence that we must create archives, mark anniversaries, organize celebrations, pronounce eulogies, and authenticate documents because such things no longer happen as a matter of course. When certain minorities create protected enclaves as preserves of memory to be jealously safeguarded, they reveal what is true of all *Lieux de mémoire*: that without commemorative vigilance, history would soon sweep them away” (7).

(4). After the publication of his celebrated *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, in which he introduces his theory of non-places, Augé identifies at least three different classifications: the non-places of circulation and transit (airports, gas stations, highways), consumption (supermarkets and hotel chains), and communication (in the form of screens, cables, virtual space) (“Sobremodernidad” 129).

(5). In the prologue to *McOndo*, Fuguet and Gómez identify this trait in Latin American literature: “El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?)” (3).

(6). The narrator describes Paris in much the same way, making the two cities almost completely indistinguishable: “Lo que más recuerdo de esos años parisinos es mi pieza y mi colchón; el McDonald’s de Saint Germain; el restaurante vietnamita del Viejo Lu Man; la FNAC subterráneo de Beaubourg... los afiches de las películas viejas hollywoodenses en los cines—arte que repletaban mi angosta calle y a los que nunca fui a pesar de que, de niño, y luego de adolescente, no hacía otra cosa que devorar la mayor cantidad de películas posibles” (32).

Works Cited

Auge, Marc. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London and New York: Verso Books, 1995.

---. “Sobremodernidad: del mundo tecnológico de hoy al desafío esencial de mañana”
In *Sociedad mediatizada*. Ed. Denis Moraes. Gedisa: Barcelona, 2007: 119-137.

De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California, 1984.

Fuguet, Alterto. Personal interview. 8 August 2008.

Fuguet, Alberto and Sergio Gómez, eds. *McOndo: antología de nueva*

literatura hispanoamericana. Prologue. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1996.

Hidalgo, Emilse Beatriz. "National/transnational negotiations: the renewal of the cultural languages in Latin America and Rodrigo Fresán's *Argentine History*, *The Speed of Things*, and *Kensington Gardens*" *LLJournal* 2.1 (2007): 1-11.

Nora, Pierre. *Realms of Memory: Rethinking the French Past. Vol. I: Conflicts and Divisions*. Trans. Arthur Goldhammer. New York: Columbia UP, 1996.

La Habana (im) posible de Ponte o las ruinas de una ciudad atravesada por una guerra que nunca tuvo lugar

Damaris Puñales-Alpizar

Universidad de Iowa

Tuguria, la ciudad subterránea fundada por Antonio José Ponte en “Un arte de hacer ruinas”, no es copia de la ciudad exterior, de La Habana en ruinas que sobrevive en la superficie, sino réplica de lo que la ciudad ha sido antes: allá abajo se reproducen edificios que se han derrumbado arriba, en una especie de traslación a través de una frontera permeable e intangible: la ciudad que va dejando de ser arriba se va erigiendo debajo. Tuguria no es una ciudad paralela, ni imagen en el espejo, ni existencia refractada; es la ciudad que comienza a ser cuando va desapareciendo la otra. Ese espacio que en el cuento se representa subterráneo es el que ocupa la ciudad en el imaginario colectivo, en la nostalgia. Es también la existencia de la ciudad en un tiempo que no es ni presente, ni pasado, ni futuro.

La ciudad fundada por Ponte no existe ante los ojos del transeunte, del mismo modo que van dejando de existir edificios habaneros. Si la Tuguria de Ponte está bajo la tierra, lo que ha sido La Habana comienza a existir en otra dimensión, la de la nostalgia y la imaginación. No es la representación de una ciudad, de sus signos; es la lectura del recuerdo. Como espacio habitable, Tuguria es una imposibilidad, y para Ponte “La

Habana se ha ido convertido en los últimos tiempos en un lugar imposible, e imprescindible también” (Puñales-Alpízar).

Luego percibí unas líneas, un plano de ciudad trazado a escala natural. Y no demoré en ver, aquí y allá, distantes unas de otras, algunas edificaciones (...)

De no salir inmediatamente, tendría que reconocer que allí existía una ciudad muy parecida a la de arriba. Tan parecida que habría sido planeada por quienes propiciaban los derrumbes. Y frente a un edificio al que faltaba una de sus paredes, comprendí que esa pared, en pie aún en el mundo de arriba, no demoraría en llegarle (...)

Habría llegado a Tuguria, la ciudad hundida, donde todo se conserva como en la memoria (Ponte, “Un arte de hacer ruinas”, *Cuentos de todas partes del Imperio* 39).

Tuguria es, sobre todo, la mirada estructural del ingeniero hidráulico que es Antonio José Ponte a una ciudad tan contradictoria como La Habana: al crecimiento poblacional que no halla correspondencia en la oferta de viviendas; a sus casi 500 años de historia, de expansión urbana y arquitectónica; a la destrucción y el abandono de los últimos años. A los ojos del ingeniero no escapa el milagro del equilibrio de una ciudad que parece a punto de derrumbarse, pero que se mantiene en pie.

La Habana es una ciudad de paredes tan despintadas que parece estar siempre bajo la lluvia. Y es que en ellas, sin pintar desde hace años,

queda impresa la lluvia. Quedan en ellas las mismas manchas de limo que en las fuentes secas (...)

La ciudad de hoy apenas existe. Más que de hoy, es una ciudad del pasado. Es por eso que habitándola uno llega a sentir nostalgia de La Habana (...) En una ciudad donde parece estar lloviendo siempre en las paredes, el tiempo echa su aliento demasiado pegado a los muros. Tumba vigas, desprende balcones, y en tanto el habanero (permiso para imponer este arquetipo) opone al tiempo su único lujo, el lujo de vivir (Ponte, “Los ojos en La Habana”, *Un seguidor de Montaigne mira La Habana. Las comidas profundas* 40-41)

La proliferación de ruinas urbanas en La Habana actual ha marcado la forma de concebir la vida en la ciudad, la concepción del espacio, y también la manera en que la ciudad misma es representada, pensada y leída. Estas ruinas, sin embargo, no lo son en el sentido estricto de la palabra: no se trata de ruinas antiguas, memoria de alguna civilización anterior, como la maya de México y Guatemala; tampoco las de una ciudad bombardeada. La parte más antigua de la ciudad, La Habana Vieja, muchas de cuyas construcciones datan del siglo XVI, fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1982, y a partir de entonces los edificios y fortalezas han comenzado a ser restaurados. Es el rincón romántico de la ciudad, la mejor cara que se ofrece al turista. Las ruinas de La Habana, concentradas mayormente en el municipio de Centro Habana, datan del siglo XIX, así como algunas mansiones de principios del siglo XX en el Vedado y otras barriadas habaneras. El estado ruinoso no lo da la antigüedad, sino el abandono que han sufrido durante las últimas cuatro décadas.

Al igual que el resto de las ciudades modernas, La Habana es objeto literario y a la vez, objeto de lectura. Además de escrita, La Habana es una ciudad leída: los cambios en su fisonomía, los derrumbes, los apagones, los camellos –camiones convertidos en autobuses-, las colas, el Malecón y sus prostitutas, la música, los coches antiguos que circulan por sus calles y todos los otros signos que la constituyen, ofrecen lecturas diferentes para el cubano que vive en ella y para el extranjero que la visita. Objeto de representación y lectura casi desde su fundación, La Habana es hoy una ciudad-metáfora a la espera de tiempos diferentes.

La literatura de y acerca de la ciudad se fundamenta sobre las relaciones entre el sujeto literario y el objeto formado por el espacio urbano y sus habitantes. Hay ciudades apocalípticas del presente, ciudades problemáticas del pasado, ciudades soñadas y añoradas del mito cosmogónico o de las mitologías contemporáneas y ciudades del futuro (Giraldo XIV).

Pero la ciudad de Ponte no es nada de eso y lo es todo: ciudad en suspensión donde los skitalietz –palabra rusa que significa vagabundos- deambulan, ruinas habitadas que desafían el tiempo con apuntalamientos. Existe también otra Habana, estereotipada, de la cual Ponte nos da noticias, pero que no constituye el eje de su narrativa, y es esa ciudad del comercio sexual, malhablada y escandalosa vista por el ojo a veces morboso de los extranjeros. La ciudad de Ponte, la Tuguria real, está sobrepoblada y sus habitantes se las ingenian para burlarlo todo y sobrevivir.

Aunque el estado ruinoso de sus edificaciones y la difícil situación económica, que le han dado un atractivo literario mayor a la ciudad y han propiciado incluso una especie de turismo de arqueología social, son representativos de las últimas décadas, La Habana, como la mayoría de las ciudades, ha sido objeto de representación literaria desde mucho antes. El siglo XIX, con la aparición de *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, en 1882 como versión definitiva, marcó la epifanía de la novela urbana cubana. De las cuatro partes en que se divide la novela, sólo una transcurre en el campo; las tres restantes son, en cierta medida, un retrato de La Habana, de sus calles, sus plazas, sus casas, y las relaciones sociales.

La Habana de Villaverde es todavía una ciudad legible, que ofrece la posibilidad de narrarse de una manera coherente y exhaustiva. Pero esta oportunidad que tuvo Villaverde de ofrecer la ciudad como un estuche ordenado, en el que encajan perfectamente todos los elementos que lo componen y que puede guardarse y transportarse como una especie de arca de la identidad territorial y cultural, había dejado de ser viable incluso para la fecha en que se publica la versión definitiva de Cecilia Valdés. Y ya no será posible volver a intentar una visión abarcadora. A partir de entonces, como ya habían advertido Casal y Meza, los escritores cubanos sólo podrán ofrecer visiones fragmentarias de La Habana (Alvarez-Tabío 79).

Esta coherencia y visión abarcadora de la ciudad de la que habla Emma Alvarez-Tabío Aldo tiene que ver también con el hecho de la que la trama de *Cecilia Valdés* ocurre al

interior de la ciudad amurallada que fue La Habana hasta la década de 1860. A partir de la instauración de la República, a principios del siglo XX, La Habana no sólo se expande geográficamente, sino que deja de tener un núcleo central, localizado originalmente al interior de las murallas, para comenzar a convertirse en una ciudad urbana con múltiples centros funcionales. El crecimiento arquitectónico no sólo cambia la fisonomía de la ciudad, sino la manera en que es pensada y leída. Según Armando Silva, al correrse el centro de la ciudad, también cambia el modo de representar y recorrer la urbe (Silva 16). Entre otros cambios, la ciudad vive un crecimiento demográfico importante entre 1899 y 1931, al pasar de 235,981 a 728,500 habitantes (Segre 120). El incremento en el número de pobladores también supuso un problema logístico en cuanto a la oferta de viviendas. En el plano arquitectónico, el próspero período económico comprendido entre 1914 y 1920 –durante el cual el precio del azúcar se disparó en el mercado internacional, y conocido históricamente en Cuba como “de las vacas gordas”-, se caracterizó por la construcción de lujosas residencias por parte de los nuevos ricos. Sin embargo, la demanda superó la oferta, debido a la inmigración proveniente de otras ciudades y provincias. Según Segre, el primer edificio de apartamentos apareció en el centro de la ciudad en 1910. Seis años antes, cuando tenía sólo un cuarto de millón de habitantes, había en La Habana 2,839 solares (viejas casonas subdividas en pequeñas habitaciones, para los pobres) en los que vivían 86,000 personas.

Este mismo problema de falta de vivienda, de la división de antiguas residencias para crear solares y ciudadelas, la vida en estos sitios, es uno de los temas de la novela *La Habana para un Infante Difunto*. Aunque publicada por Guillermo Cabrera

Infante en 1979, en el exilio, la trama de la obra se ubica a partir de 1941, cuando el protagonista llega a La Habana y se instala con su familia en un solar.

...No sólo era mi acceso a esa institución de La Habana pobre, el solar (palabra que oí ahí por primera vez, que aprendería como tendría que aprender tantas otras: la ciudad hablaba otra lengua, la pobreza tenía otro lenguaje y bien podía haber entrado a otro país)... (Cabrera Infante 10)

La novela, casi completamente autobiográfica –Cabrera Infante vivió en Zulueta 408 en la misma época en que se ubica la historia del personaje-, nos revela La Habana de mediados del siglo XX, sus formas de transporte, sus parques, sus calles y avenidas, el Malecón.

Poco más de medio siglo después, en La Habana de Ponte, la oferta de vivienda sigue siendo un problema, se le da poco o ningún mantenimiento a los edificios existentes, no hay opciones para la adquisición –mediante renta o compra- de ningún inmueble, y los solares siguen siendo una de las soluciones que encuentran los habaneros, nacidos o llegados a la ciudad, para tener un sitio donde vivir. Según el último Censo de la Población, de 2002, Cuba tiene 11,241,291 habitantes, de los cuales 2,188,256 viven en Ciudad de La Habana. De éstos, el 32%, es decir, 700,242 personas, no nació en la capital (Chang). Aunque el informe oficial consultado habla de hacinamiento en Ciudad de La Habana, no se ofrecen datos concretos al respecto.

A diferencia de otras ciudades modernas, que se caracterizan por un crecimiento constante de construcciones, al punto de sobrepasar cualquier planificación urbanística y de prestación de servicios, La Habana ha vivido, en los últimos años, una inmovilidad compleja. Aunque el número de inmigrantes de otras provincias y ciudades ha seguido creciendo, la oferta de vivienda se ha mantenido bastante inmóvil. Para resolver el problema básico de dónde vivir, los nuevos habitantes de la ciudad no han fundado ciudadelas o barrios marginales en las orillas, no han construido casas de cartón y cinc en las afueras, tampoco han tenido la opción de adquirir una vivienda en el mercado de bienes raíces –inexistente en Cuba- sino que han comenzado a fragmentar edificios, antiguas residencias. La ciudad ha comenzado a crecer hacia adentro, dividiéndose hasta lo inimaginable y expandiéndose por dentro, robando espacio al espacio interior, sin rebasar los límites exteriores. La inmovilidad constructiva ha ocasionado, además, que las viejas edificaciones, al no recibir ningún tipo de mantenimiento, comiencen a desplomarse. Se caen balcones, paredes, habitaciones y hasta casas completas. Los nuevos inquilinos –y los viejos- buscan prolongar lo más posible la vida útil de las viviendas, y apuntalan como pueden y donde pueden, paredes y techos, en una especie de malabarismo arquitectónico y funcional. Esta ciudad, a medio camino entre el derrumbe y la estática, esta ciudad en la que los espacios se multiplican hacia adentro, es sobre la que el ingeniero hidráulico Ponte pasa su mirada, flâneur asombrado para quien es “paradójico que ciertas edificaciones, dispuestas a caerse como puede juzgar cualquier testigo a simple vista, continúen desafiando las leyes de gravedad y sigan en pie” (Puñales-Alpízar).

Durante los primeros 58 años del siglo XX, La Habana experimentó su mayor crecimiento urbano y expansión territorial. Se crearon barrios como Miramar, la Víbora, Luyanó y Santos Suárez, y los hasta entonces pueblos vecinos, como Guanabacoa, Regla, Marianao y Casablanca, quedaron integrados a la nueva geografía citadina. Hacia el este, la ciudad creció también a lo largo de la línea costera. En este período, además, se construyó la mayoría de los hospitales que actualmente funcionan en La Habana, así como los más importantes centros culturales y simbólicos, como el Capitolio, el Teatro Nacional, la Biblioteca Nacional, el Monumento a José Martí –en lo que actualmente se conoce como Plaza de la Revolución–, la Terminal Nacional de Omnibus, los túneles: dos bajo el río Almendares para conectar Marianao y Miramar (1953) y el Vedado y Miramar (1959), y uno bajo la Bahía de La Habana, para conectar La Habana Vieja con la Habana del Este (1958), el Hotel Nacional, Tropicana. Al triunfar la revolución en 1959, residían en La Habana 1,860,000 cubanos. Tras la aprobación y puesta en práctica de las primeras leyes revolucionarias de expropiación, la mayor parte de la aristocracia habanera salió del país, y las antiguas mansiones y palacetes abandonados fueron convertidos en escuelas o divididos en viviendas.

Since the 1959 revolution, the neighborhoods in which the ruling class had resided have lost their charm. Isolation, physical and social deterioration, and difficult accessibility by vehicles plague these neighborhoods. Central city functions have also changed. With the cautious opening of market forces, the Miramar neighborhood is once again adapting itself to major changes. The old boardinghouses, mansions and shelters that were used for students who had scholarships

back in the early years of the revolution are now being refurbished with hard currencies. Revitalization efforts strive to accommodate new business offices and joint-venture operations even though the traditional commercial center (Centro Habana) shows empty stores and precariously adapted housing in substandard buildings (Segre 137).

Entre otros muchos factores, la profunda crisis económica de los últimos 15 años en Cuba, conocida como “período especial en tiempo de paz”, así como el continuo flujo migratorio hacia La Habana desde otras ciudades, ha profundizado no sólo los problemas de vivienda en la capital, sino también el mantenimiento de los edificios. La imagen de una ciudad que una vez fue próspera ha devenido en pasado. La nueva cara de La Habana es la de una ciudad que ha salido de una guerra que nunca tuvo lugar. Es la imagen del tiempo congelado, detenido, una especie de postal antigua que el sol, las lluvias, los ciclones, pero sobre todo el abandono institucional, han desteñido y ajado. La ciudad ha ido perdiendo los colores y del brillo de antaño sólo queda un poco de gris-polvo.

La contradicción entre el contenido del discurso político del gobierno cubano y la realidad social diaria, principalmente en cuanto a prestación de servicios e infraestructura, no sólo han atraído la mirada de los extranjeros, sino que han convertido a la isla, y en particular, a La Habana, en un mito social, también en un mito literario:

Capital de un Estado revolucionario la ciudad, sin embargo, parece un intento grandioso de detener el tiempo: los cambios sociales, en

definitiva, no fueron acompañados por una modernización de las instituciones y las estructuras urbanas. De este modo, el conflicto entre tradición y revolución, entre subdesarrollo y modernidad, que atormentaría a los intelectuales cubanos desde fines del siglo XIX, señaladamente, desde que se planteara en la obra de Julián del Casal, aún se representa vívidamente en la ciudad. Una opulencia arquitectónica que, por otra parte, se revela bastante ruinosa cuando se examina de cerca, circunstancia que magnifica la sensación de extrañamiento del observador. Producidas por décadas de olvido y abandono, estas ruinas ubicuas y persistentes, sin embargo, parecen haber formado parte de la propia constitución de la ciudad, como se deduce de las observaciones de la condesa de Merlín, en 1840, o de Alejo Carpentier, justo cien años después. Ambos, habaneros de visita en La Habana, como los turistas contemporáneos (Alvarez-Tabío 17).

Ponte ha encontrado la explicación a la actualidad arquitectónica de La Habana en los conceptos urbanísticos de tugurización y estática milagrosa. Aunque de manera explícita ambos conceptos aparecen en la trama de “Un arte de hacer ruinas”, del libro *Cuentos de todas partes del Imperio*, su presencia parece ser casi una obsesión en su obra, dígase poesía, cuento, novela o ensayo. Otro nuevo concepto, no urbanístico, sino sociológico, es definido e incorporado también por el escritor ahora, la llamada “dinámica milagrosa”.

En La Habana no sólo los edificios son testigos del milagro de la suspensión, de la no caída, en contra de cualquier previsión de la lógica, las matemáticas o la simple observación; sus habitantes son los protagonistas de otro milagro no menos llamativo: el de sobrevivir día a día, inventar formas cada vez más ingeniosas para engañar a la realidad y tener fuerzas suficientes para amar y vivir en una ciudad que es prácticamente infuncional. Para Ponte, matancero habanizado, vivir entre las ruinas que es La Habana, habitar casas ruinosas, ambiente ruinoso, le ha dado un tono que no lo va a abandonar nunca y que lo introduce en una especie de novela gótica (Serna y Solana 132).

Al respecto, ha comentado:

Sí, (la comida y las ruinas) son metáforas de Cuba. Yo si tuviera que elegir una de dos elegiría las ruinas. Una vez leí una entrevista de Heinrich Böll, el novelista alemán, donde habla de la literatura de ese momento en Alemania y del grupo de escritores al que pertenecía, denominada “la literatura de las ruinas”. Y la impresión que les hizo a él y a su esposa cuando terminó la guerra. Fueron a una de las ciudades no bombardeadas por la guerra y dicen que esa ciudad les produjo una sensación de desasosiego porque faltaban las ruinas. Como si no estuviese completa. Y hace poco leí uno de los últimos libros que han aparecido en español de Sebald, el alemán: La historia natural de la destrucción. En él se habla de que cuando se mudó con su familia a una nueva ciudad lo aquietó, le dio sosiego, descubrir que faltaban casas. Yo

creo que hay un momento de tu vida que si tú te has criado entre ruinas, si tú te has criado así, ése es un sentimiento que te va a acompañar siempre. Del mismo modo, se da una apetencia arqueológica. Para mí lo más importante son las ruinas habitadas. Eso es lo que diferencia el sentido de las ruinas para mí de los demás (Serna y Solana 132).

En la entrevista con Nestor Rodríguez, titulada “Un arte de hacer ruinas”, que apareció en la *Revista Iberoamericana*, Ponte explica un poco la creación del cuento de este mismo nombre que apareció en su libro *Cuentos de todas partes del Imperio*. Según Ponte, la tugurización es la capacidad que tiene una ciudad sobrepoblada para hacer divisiones dentro del espacio urbanizado, y de convertir esos lugares en tugurios hasta devaluarlos arquitectónicamente, de buscar nuevos espacios habitables dentro de unos límites físicos fijos. Esto se hace palpable en las llamadas “barbacoas” que se construyen en La Habana, principalmente en Centro Habana. Entre las numerosas formas de convivencia hacinada que a través de los años han encontrado los habitantes de La Habana –recuérdense los solares y ciudadelas de principios del siglo XX, vigentes aún como formas habitacionales-, una de las últimas modalidades es precisamente la barbacoa: el espacio entre el suelo y el techo se divide y en ese nuevo nivel se instala una cama más, una persona, una familia más. Las viejas casonas se dividen en su interior, horizontal y verticalmente, para dar paso a los solares o a las barbacoas; se apuntalan para evitar su derrumbe y hacer habitables espacios inseguros, tambaleantes. Esos apuntalamientos, ese desafío a las leyes de la gravedad y de la lógica, constituyen la “estática milagrosa”. Esta capacidad provoca el asombro de los arquitectos, urbanistas y planificadores en general. Al respecto, Ponte ha declarado que

De igual modo, las circunstancias cubanas llevan ya mucho tiempo amenazando con derrumbe y, sin embargo, permanecen bastante inamovibles. Miro a mi alrededor y estaría tentado a hablar también de dinámica milagrosa. ¿Cómo puede existirse de este modo durante tan largo tiempo? Uno de los personajes de mis cuentos, un gato, el gato de una astróloga, un gato que habla, desliza en un momento de "Corazón de skitalietz" esta interrogante: "¿A qué acude la gente para seguir viviendo?" Yo cada día me hago la pregunta del gato (Puñales-Alpízar).

En "Un arte de hacer ruinas", antes de descubrir Tuguria el protagonista del cuento ha debido conceptualizar qué está pasando con la ciudad –esa ciudad que no se nombra, pero que fácilmente se reconoce como La Habana, y no sólo por el cruce de las calles Cuba y Lamparilla-: no crece, sus límites siguen siendo los mismos y en el sitio de los edificios derrumbados sólo quedan espacios vacíos, transformados a veces en parques. La ciudad crece hacia adentro, verticalmente, pero no más allá de los límites marcados por el techo de los edificios:

Cuando necesitas aumentar el tamaño de tu casa y no hay patio donde construir más, ni jardín que ocupar, ni siquiera balcón, cuando necesitas ampliarte y vives con la familia en un apartamento interior, lo único que te queda es elevar los ojos al cielo y descubrir que en tanta altura de techo bien cabría otro piso, una barbacoa. Descubres, en suma, la generosidad vertical de tu espacio, que permite levantar otra casa allá adentro.

Cuando ya has fabricado la barbacoa y vives (...) (Ponte, “Un arte de hacer ruinas”, *Cuentos de todas partes del Imperio* 23).

Este mismo proceso de conceptualizar la ciudad, de entender qué está pasando con ella, lo ha vivido el propio Ponte. En su libro de ensayos *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, publicado por Ediciones Vigía en Matanzas, en 1985, el escritor hace una especie de declaración de principios sobre La Habana. Para Ponte la ciudad no sólo es tema; es obsesión, es pasión; la lee como flâneur, como escritor, pero también como ingeniero. Analiza sus trazos, su fundación, su plano. La mirada de Ponte, en los seis ensayos y dos poemas que constituyen *Un seguidor...* no es casual, no es sólo la del poeta, el escritor enamorado de una ciudad. Es una mirada consciente, premeditada, estructural, arquitectónica y urbanísticamente analítica, aun cuando esté expresada luego en términos tan poéticos como los de sus ensayos. En este libro, Ponte va desde los sitios íntimos, los rincones personales donde habita y donde no, desde su propio origen –incluso, la probabilidad de su no origen- hasta su lugar en la ciudad, o visto desde el otro lado, el lugar que la ciudad ocupa en él:

La mayoría de las veces recorro la ciudad para rectificarla. Doy lo que llaman una vuelta. Fundador, agrimensor y paseante, ha sido un poco de desasosiego lo que me ha puesto así. Entonces camino... (“Un poco de desasosiego” 18).

En otro ensayo, “La Habana de *Paradiso*”, Ponte repasa la ciudad literaria en la obra de Cirilo Villaverde, de Guillermo Cabrera Infante y de José Lezama Lima, deteniéndose con más calma en *Paradiso*. Para él, esta última novela, junto a *Cecilia Valdés* y *Tres*

tristes tigres, son “novelas urbanas, escrituras hambrientas de espacio” (30). La Habana de *Paradiso* es para Ponte lo que se ve y lo que se escurre, lo lejos y lo cerca. Las calles aparecen como si estuvieran techadas, semejantes a calles dentro de un estudio cinematográfico. Los personajes caminan por ellas en una ciudad interior. “La ciudad entera se asemeja a un interior” (31).

El paisaje urbano se convierte, en la obra de Ponte, en lectura de la realidad social. En el cuento “Un arte de hacer ruinas”, D., un viejo arquitecto, ha escrito un libro explicando el concepto de *estática milagrosa*, que un joven –el protagonista- se propone estudiar. D. está a la espera de que le publiquen su libro, lo que nunca se concreta: muere en un derrumbe y con él se pierde el manuscrito.

“Barbacoas por arriba y explosiones por debajo.”

“Es un milagro seguir vivos”, murmuró mi tutor.

“El escándalo de todos los congreso de urbanistas”, sostuvo D. “Una ciudad con tan pocos cimientos y que carga más de lo soportable, sólo puede explicarse por flotación”.

Se dejó caer en el sofá.

“*Estática milagrosa*.” (30).

“Escribes tugarización en tu tesis”, anunció mi tutor, “y...”

La gente podía copar un edificio hasta hacerlo caer. Se hacían un espacio donde no parecía haber más, empujaban hasta meter sus vidas. Y tanto intento de vivir terminaba casi siempre en lo contrario.

(...)

Y estaba, por otra parte, el empeño de esos edificios en no caer, en no volverse ruinas. De modo que la perseverancia de toda una ciudad podía entenderse como lucha entre tugurización y estática milagrosa. (31)

Y renglón seguido apunta el narrador: “Llegó otro tren repleto”, repleto de nuevos inquilinos para una ciudad que no tiene más que ruinas para ofrecer, que no crece, que no se extiende, pero de lo que no se habla oficialmente.

...un jurado de la facultad no quería saber de derrumbes. La ciudad tenía los mismos bordes fijos, no daba ninguna señal de extenderse.

Donde caía una edificación no levantaban otra. Salíamos del derrumbe del modo más barato, con la construcción de un parque, de un espacio vacío. Las parejas hallaban los rincones que podían, las mujeres quedaban preñadas en aquellas citas, las salas de maternidad se repletaban, los muertos demoraban en morirse (...)

Mi tutor y yo veíamos cómo se vaciaba otra vez la terminal de trenes, cómo arribaban a la ciudad oleadas de tugures (32).

El profesor D., quien había escrito el *Tratado breve de estática milagrosa*, y sobre este tema iba a trabajar el joven arquitecto su tesis. Ahora el protagonista debía seguir el consejo de su profesor: salvarse. Intentando descubrir algo más sobre el huésped que su profesor alojaba en su casa, decide seguirlo, y en esta persecución se interna por un túnel, que cree en un principio que es un ramal del metro que nunca se construyó en La Habana, pero que en realidad lo lleva a otra dimensión: a Tuguria. Las monedas que

falsificaba su profesor en un cuarto de su casa servían como canje para franquear la entrada a la ciudad subterránea. Una vez adentro, era imposible salir.

En la configuración del personaje Ponte traza líneas de conexión hacia *Paradiso*, de José Lezama Lima. Como el coronel Cemí, que presenta una tesis de ingeniería titulada *Triangulación de Matanzas*, el protagonista de “Un arte...” también pretende cumplir con este trámite iniciático. Ambos pretenden descubrir, conquistar una ciudad.

Triangulación de Matanzas llamó a su tesis de graduación el coronel José Eugenio Cemí, Cemí padre. La graduación universitaria, prueba de adultez, rito iniciático que aún persiste, lo obligaba a conquistar una ciudad, a verla desde arriba, a planearla (Ponte, “La Habana de *Paradiso*”, *Un seguidor de Montaigne mira La Habana. Las comidas profundas* 29).

Como su personaje, como el de Lezama, Ponte mismo debe descubrir y conquistar la ciudad. “Hace un tiempo viví entre topógrafos, pasé con ellos casi tres años, y algunos días tuve la ilusión de ser uno más... Un topógrafo de campo puede emparejarse a un fundador de ciudades”, declara el escritor en ese mismo ensayo. El es ambas cosas: ingeniero hidráulico que trabaja entre topógrafos y fundador de Tuguria, ciudad subterránea, espacio de nuestra memoria.

En este ensayo, además, Ponte descifra la ciudad como mundo mágico, tanto como el de los bosques y las selvas, lleno de códigos de comunicación, prohibiciones; la ciudad como oráculo que ofrece respuestas:

Hacemos y habitamos ciudades simbólicas, procuramos el modo de leerlas a la manera en que se leen los libros. Ojeamos calles como lo haría un lector, las hojeamos. Y hallándolas en libros, el lector quisiera recorrerlas, convertirse así en un peatón de Utopía (26)

En otro ensayo del mismo libro, “Los ojos en La Habana”, Ponte compara la ciudad descrita por los viajeros de hace dos siglos, con la actual: ciudad aquella de colores vivos, “colores de frutas encendidas”, a la que se llegaba por mar; ciudad ésta plana, extendida, a la que se llega mayormente por aire; de noche, tablero de luces y sombras: municipios encendidos y municipios apagados.

En el cuento “Corazón de skitalietz”, Ponte da vida a los personajes que viven entre las ruinas, los skitalietz, los vagabundos a los que les van a negar incluso la libertad de no tener, voluntariamente, un hogar fijo, a quienes se les acusa de querer tener la ciudad como hogar, como casa. Tanto en este cuento, como en “Un arte de hacer ruinas”, Ponte representa la doble imposibilidad convertida en milagro: que la ciudad siga en pie, contra todo pronóstico de la arquitectura, y que sus habitantes, atravesados por la locura y el desamparo, sobrevivan y encuentren motivos para mantener la fe.

La ciudad de Ponte está poblada por dos tipos de seres: los tugures, que toman por asalto los edificios viejos y comienzan a poblarlos, a llenarlos con nuevos tugures que llegarán de lugares más lejanos, a hacer barbacoas, a dividir los pisos; y habitan en esa ciudad también los skitalietz, esos vagabundos que quieren tener una libertad mínima, la de andar la ciudad. Escorpión, un historiador, el personaje principal, encuentra su vocación de skitalietz tras ser despedido de su antiguo empleo. Sus opciones eran mínimas: o se iba al campo a trabajar en la agricultura, o comenzaba a vagabundear, aunque tuviera una casa propia. Está, como Ponte, maravillado con la ciudad, pero para poseerla debe descubrirla antes.

“Me gustaría vivir en una ciudad como ésta, me encantaría quedarme en ella”.

Salió del jardín y de la boda sin esperar a que dieran de comer, atravesó unas calles oscuras y llegó a un apartamento pequeño desde donde no se llegaba a ver el mar. Porque, a pesar del deseo pedido, vivía en esa misma ciudad (Ponte, “Corazón de skitalietz”, *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos* 156).

En algún momento el personaje se pregunta “qué sentido tendría dirigir un departamento de historia cuando a la historia propia le faltaba sentido” (161). Para sobrevivir, el personaje toma pastillas para dormir durante muchas horas y así olvidarse y alejarse de la realidad:

“Te habrás preguntado entonces”, pronunció el animal, a qué acude la gente para seguir con vida.

“¿A qué acude? Dios mío, las pastillas!, pensó él con los ojos del gato enfrente, esos ojos que eran lo único visible de la casa” (158).

Sin posibilidades para convertirse en un skitalietz, el historiador es declarado oficialmente loco, y remitido a una clínica de día donde han ido a parar otros como él. El edificio que ocupa el hospital ha sido transformado, el viejo cascarón de una casona adquirió nuevas funciones y aunque la sala aún servía para conversar, el patio se había convertido en un terreno deportivo. Las ruinas, incluso ésta convertida en hospital, están habitadas. La ciudad, llena de ruinas también, es el recuerdo de una guerra. Escorpión camina por sus calles con la sensación de haber salido de una guerra, aunque no se escucharan las alarmas ni nadie esperara ataques del enemigo. Las esquinas tienen perfiles roídos; todo está devastado.

Donde antes se levantaba un edificio, habían construido un basurero y la luna brillaba en las botellas rotas. El se dijo que al menos por una vez no había tomado la decisión equivocada: fuera del instituto, de la vida de ella, le quedaba aún la ciudad, esas ruinas por las que atravesaba. Eran su abrigo, no podría alejarse (169)

El tema de la estática milagrosa aparece también representado en la novela *Contrabando de sombras*, donde Ponte establece un paralelismo entre la ciudad en ruinas y la ideología en ruinas, ambas sostenidas milagrosamente.

Atravesaron el patio de lo que había sido un palacio y era una ciudadela de habitaciones estrechas, y al fondo del patio dieron con un cuartico

milagrosamente en pie. –Es la fe la que sostiene –sentenció una vieja al abrirles la puerta (Ponte, *Contrabando de sombras* 30).

Tenía veintitrés, guiaba en misión oficial a visitantes extranjeros. Los llevaba a construcciones disímiles y señalaba al andamio más alto. Si acaso no veían a nadie trabajar allí en ese momento era porque la cuadrilla tomaba un descanso y volvería al poco rato. Construían el futuro, el futuro se encontraba en la punta de aquel andamio (38).

Y, en realidad, ¿qué había pasado? Paralizadas todas las construcciones, los andamios habían sido colocados como apuntalamientos. De un día a otro pasaban de levantar andamios a disponer puntales con tal de que todo lo construido no se viniera abajo. Y no quedaba mañana alguno hacia el que señalar (38).

De vez en cuando, a solas, ella sacaba de su cartera el carné de miembro del partido para sacudirle los pedacitos de galleta metidos entre página y página. Tal como hacía con el viejo fotógrafo, ahora acompañaba a visitantes extranjeros por derrumbes. Derrumbes o alguna restauración era cuanto tenía para mostrar. Y se había hecho a la idea de vivir sin mañana (38).

Los andamios que en las primeras décadas de la revolución cubana constituían un orgullo social, el futuro que estaba por construirse, se han convertido ahora en puntales.

Ante la imposibilidad de construir ningún futuro, lo único posible es tratar de sostener el pasado con puntales. No hay nada por construir; el hombre nuevo que constituiría el centro, el eje del proyecto revolucionario, murió antes de nacer, y al gobierno no le quedó más remedio que apuntalar para intentar evitar los derrumbes –ideológicos y físicos-.

En *Contrabando...*, un fotógrafo extranjero llega a La Habana a fotografiar ruinas y tumbas. Había estado en Beirut, había retratado sus calles devastadas por la guerra, pero esos lugares podían perfectamente pertenecer a La Habana.

Lo que lo desvelaba ahora llenaba una carpeta, eran imágenes de calles vacías, de edificios apuntalados o convertidos en escombros. Ruinas, en suma (...)

A esas ruinas seguían imágenes de sepulturas, panoramas de la ciudad de los muertos. El fotógrafo ojeó tan velozmente su trabajo, que a los ojos de Vladímir sepulturas y casas se hicieron parte de lo mismo, y preguntó si todas aquellas imágenes pertenecían a una misma serie (22).

En la novela, la ciudad aparece como insinuada detrás de una cortina que no deja distinguirla bien. Apenas hay recorridos por sitios concretos; todo transcurre, todo converge en el cementerio, representación a escala de la ciudad. Ahí también hay calles, intercambios, comercio, amor, paseos. La ciudad, lo poco que se deja ver de la ciudad, ofrece un aspecto ruinoso: ascensores que no funcionan, paredes despintadas, edificios apuntalados.

Ponte ha fundado una ciudad imposible, que transcurre al mismo tiempo en la realidad y en la irrealidad, que nos lleva de la mano por las calles a veces borrosas de la memoria y de la nostalgia. Pero no es desesperanza; deja abierta una grieta mínima –aunque no hable de la caída de los Imperios-. Suscribiendo las palabras de Escorpión: “a causa de las lluvias habían ocurrido dos o tres derrumbes. Tendrían que renacer algunas cosas dentro de él...” (Ponte, “Corazón de skitalietz”, *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos* 189).

Bibliografía

Alvarez-Tabío Albo, Emma. *Invenición de La Habana*. Barcelona: Editorial Casiopea 2000.

Cabrera Infante, Guillermo. *La Habana para un Infante Difunto*. Barcelona: Plaza & Janés 1986.

Chang, Arturo. “Censo de Población y Vivienda 2002: Más cubanos, pero... "menos" territorio. 11 241 291 en 109 886,19 km²”, en edición electrónica del periódico Vanguardia. Santa Clara 2005. http://www.vanguardia.co.cu/index.php?tpl=design/secciones/lectura/actualidad.tpl.html&newsid_obj_id=8906

Giraldo, Luz Mary. *Ciudades escritas*. Bogotá: Tercer Mundo Editores 2000.

Maristany, José Javier. "Topografías urbanas", en *Encuentro de la cultura cubana*,
Madrid 2003. pp 62-69

Ponte, Antonio José. *Cuentos de todas partes del imperio*. Francia: Editions Deleatur
2000.

---. *Un seguidor de Montaigne mira La Habana. Las comidas profundas*. Madrid:
Verbum 2001.

---. *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. Prólogo, bibliografía y notas de Esther
Whitfield. México: Fondo de Cultura Económica 2005.

Puñales-Alpízar, Damaris. Entrevista a Antonio José Ponte (inédita).

Rodríguez, Néstor. "Un arte de hacer ruinas: entrevista con el escritor cubano Antonio
José Ponte", en *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVIII, Núm. 198. Enero-marzo
2002. Emory University. pp 179-186

---. "Una ciudad para Antonio José Ponte", en *Letralia* Año VIII • N° 104. 5 de enero de
2004. Cagua, Venezuela. (<http://www.letralia.com/104/ensayo02.htm>)

Serna, Mercedes y Solana, Anna. "Entrevista a Antonio José Ponte", en *Cuadernos
hispanoamericanos*. No. 665 Madrid noviembre 2005. Pp 127-134

Segre, Roberto; Scarpaci, Joseph and Coyula, Mario. *Havana, Two Faces of the Antillean Metropolis*. Revised Edition. The University of North Carolina Press 2002.

Silva, Armando. *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Tercer Mundo Editores 1992.

La ciudad y la violencia en dos obras de Fernando Vallejo

Belkis Suárez

Universidad de Florida

Los procesos de modernización y urbanización ocurridos en América Latina durante el siglo XX han hecho eco en el campo de la cultura. Uno de los textos fundacionales que trabaja el tema de la ciudad desde la literatura latinoamericana es *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas* (1976) de José Luis Romero. Este autor hace un contrapunteo entre la literatura y la ciudad documentando obras literarias que dan cuenta de los cambios sociales y urbanos desde la expansión europea hasta la explosión urbana en la década de los setenta. La ficción literaria de finales de siglo XX y comienzos del siglo XXI no se refiere netamente a las transformaciones sociales producto del movimiento del campo a la ciudad, como en el texto de Romero, sino a los cambios sociales producidos en y por la ciudad, dando cuenta de ellos con un discurso fragmentado, cotidiano y violento.

Buscando entender el trato de los cambios urbanos en la literatura de finales del siglo pasado y principios del siglo XXI en este trabajo analizo la representación de la ciudad de Medellín a través del discurso de la violencia en la narrativa de Fernando Vallejo, particularmente en dos novelas: *La virgen de los sicarios* (1994) y *El desbarrancadero* (2001). En estas novelas, la ciudad es narrada con violencia, con un discurso a veces amenazador y pujante para llamar la atención del lector, y quizá, de un ciudadano a quien parece no importarles los cambios urbanos y los conflictos sociales generados por ellos.

Vallejo y su producción literaria

La obra literaria de Fernando Vallejo es extensa y representativa tanto de la ciudad de Medellín como de la violencia. Su producción se inicia a mediados de los años ochenta con *Los días azules* (1985) y continúa hasta los años 2000. En su desarrollo, la ciudad de Medellín ha sido una constante, en algunos textos como telón de fondo y en otros como hilo conductor de sus argumentos. En cualquier caso el desarrollo de su producción literaria, al menos en lo que respecta desde *Los días azules* hasta *La virgen de los sicarios*, ha ido desarrollándose a través de un discurso cada vez más violento (Murillo 13).

En *La virgen de los sicarios*, Vallejo desarrolla el argumento de un hombre mayor, gramático que regresa a su ciudad natal esperando pasar allí sus últimos años de vida. La novela transcurre en el andar por las calles de Medellín en búsqueda de la ciudad que dejó y que no encuentra en su recorrido. Este transitar por las calles lo hace con dos de sus parejas Alexis y Wilmar, dos sicarios que le muestran la ciudad de Medellín contemporánea. En *El desbarrancadero*, Vallejo cuenta la historia de la ciudad de Medellín a través de la historia de la familia Rendón, narrada por un personaje que regresa a su ciudad natal para cuidar y enterrar a dos de sus familiares más queridos: su padre y su hermano. La familia, descompuesta, sin lazos, y sin identificación como tal, es la imagen de una ciudad fragmentada, violenta y sin tradiciones.

Estudiar la ciudad en las obras de Vallejo invita a investigar el contexto cultural y el ambiente socio-histórico en los cuales se desarrollan. Fredric Jameson señala que la heterogeneidad textual puede ser entendida sólo cuando se relaciona con lo social y la heterogeneidad cultural fuera del texto (Selden 48). Sus aproximaciones teóricas conjuntamente con las de Henri Lefebvre son las que utilizo para enmarcar el análisis de los textos de Vallejo.

Ciudad y espacio: aproximaciones teóricas

Los conflictos sociopolíticos que encontramos en la literatura no son del todo invenciones ficcionales de los autores que las producen. Subyacen en ellas cambios históricos y problemas que emergen en la sociedad, como supo analizar por ejemplo, Benjamin en la producción poética de Baudelaire y como reflexiona también Jameson acerca de la literatura de la sociedad norteamericana en los años setenta (Jameson, *Postmodernism* xx).

Jameson se aproxima al estudio de la sociedad puntualizando cómo las producciones culturales y en especial la literatura, deben ser estudiadas desde una perspectiva histórica, más allá del marco estilístico cultural en que fueron creadas. Esta visión es ventajosa al momento de estudiar la literatura de ciudades latinoamericanas en las que existe la presencia de múltiples realidades que yuxtaponen diversos movimientos estilísticos. El entendimiento de estas coexistencias se facilita si la aproximación conceptual utilizada se hace bajo un marco socio-histórico. Las múltiples y diversas realidades rurales, urbanas, modernas y “bárbaras” en un mismo espacio deben

entenderse como procesos históricos y geográficos más que el choque de diversas tendencias culturales puesto que incluso la yuxtaposición misma es resultado de un momento socio-histórico.

Para Jameson la producción estética se ha integrado a la producción general de las mercancías lo que ha generado una transformación de la esfera cultural de la sociedad contemporánea haciendo de ésta un sistema totalizante en la que el individuo va perdiendo identificación (Jameson, *Postmodernism* 5). El autor señala un cambio social que puede ser visualizado a través de las distintas fases del desarrollo capitalista, que a su vez asocia con movimientos artísticos y culturales. De esta manera asocia el realismo con el capitalismo de mercado nacional, el modernismo con el capitalismo imperialista o monopólico, y el posmodernismo con el capitalismo transnacional que el autor denomina capitalismo tardío (Jameson, *Postmodernism* 36). Uno de los rasgos del capitalismo tardío que Jameson señala en “El posmodernismo y la sociedad de consumo” es la noción de historicidad y la existencia de un presente perpetuo que imposibilita al individuo como sujeto a visualizarse como parte de un todo, de un espacio social, de una ciudad y cuyo lugar es a su vez difícil de abarcar. En consecuencia se tiene una realidad que se presenta como una fragmentación de un tiempo en series de presentes perpetuos (Jameson, *El giro* 37; *Postmodernism* 25). Ahora bien, si el tiempo está fragmentado en presentes perpetuos ¿qué ocurre con la representación? ¿Cómo se representa la realidad en la producción cultural? Jameson sugiere que no existe ninguna representación que sea una reproducción mimética de la realidad, y que todas ellas son producto de un acto de interpretación (Hardt 4). Tanto para Jameson como para Marx las formas y estructuras que definen la sociedad

contemporánea no son inmediatamente accesibles para un análisis empírico. Es decir, no se tiene acceso a la sociedad o a los modos de producción como objeto de estudio, sino representaciones e interpretaciones (Hardt 4). En este sentido el autor menciona que movimientos estilísticos como el realismo, el modernismo y el posmodernismo corresponden a momentos históricos específicos, y sus efectos y posibilidades tienen que ser leídos en sus contextos.

Vallejo en *El desbarrancadero* (2001) narra la ciudad de Medellín a través de la historia de la familia Rendón. Escoge el autor una forma fragmentada de narrar las historias de dos hermanos como una estrategia de representar la ruptura y el desquebrajamiento de la familia y de la ciudad de Medellín:

Con un lenguaje coloquial, de color local, el autor reproduce las costumbres, los dichos y neologismos de una sociedad en descomposición, que se debate vertiginosamente entre las leyes del subdesarrollo en el cual se encuentra inmersa, y las propuestas de la nueva era de globalización. (Castillo 6).

Las imágenes fragmentadas que utiliza Vallejo para contar la historia de la familia Rendón, aunado a un lenguaje cotidiano y violento se inserta en la noción de pastiche y las imágenes de presentes perpetuos que menciona Jameson como una de las características estilísticas de la producción cultural del capitalismo tardío.

La forma en que Vallejo representa a la ciudad de Medellín remite a conceptos particulares de la representación. Jameson tiene una aproximación teórica que se nutre tanto del marxismo como de los estudios culturales. En este sentido es importante destacar la importancia que ha tenido Henri Lefebvre en los estudios urbanos ya que con él se aclara que los espacios en sí mismos no tienen poder. Jameson toma de Lefebvre el concepto de la representación de los espacios. Es a partir de Lefebvre que lo urbano se asume como forma, es decir, no es sólo las especificaciones de lugar físico espacial, geográfico, sino que por urbano se entiende la concentración de actividades, funciones y creaciones que ocurren en un espacio-físico en un tiempo determinado. Su concepto de espacio es flexible:

Lefebvres's work calls for a less rigid conceptualisation of space as a geometrical concept in which 'things happen', to a more socially informed concept in which social relations are reproduced (gender, 'race'), invented (myths, stereotypes), identity constructed ('who you are depends on where you are'), and power exercised or opposed (Jones 1).

Lefebvre desarrolla en su texto *The Production of Space* los conceptos de espacios de representación y representación de espacios. (1) El primero "the space of representation" son aquellos espacios en los que se vive, donde ocurren las experiencias pragmáticas de la vida. Es el espacio:

as directly lived through its associated images and symbols, and hence the space of 'inhabitants' and 'users', but also of some artists and perhaps of those, such as a few writers and philosophers, who described

and aspire to do no more than describe. [...] Thus representational spaces may be said, though again with certain exceptions, to tend toward more or less coherent systems of non-verbal symbols and signs (Lefebvre 39).

Por otra parte, la representación de los espacios corresponde, según el autor, con el mundo de los conceptos y el mundo imaginado, es:

the space of scientists, planners, urbanists, technocratic subdividers and social engineers [...] This is the dominant space in society (or mode of production). Conceptions of space tend, with certain exceptions [...] towards a system of verbal (and therefore intellectually worked out) signs (Lefebvre 38).

En las dos obras aquí estudiadas se observa una clara diferencia entre los espacios de la representación y la representación de los espacios. En *La virgen de los sicarios* por ejemplo es un gramático quien narra y conceptuliza a los espacios de la representación que son las vivencias del narrador y dos sicarios en la ciudad de Medellín.

Medellín: Urbanización y Violencia

Los diversos procesos de formación de las ciudades latinoamericanas traen consigo rasgos de segregación, división y en consecuencia conflictos entre ciudadanos que comparten un mismo espacio físico.

Medellín es la capital de la región de Antioquía y una de las ciudades más importantes de Colombia. Sus condiciones geográficas hacen que esta ciudad se haya formado en un territorio angosto, rodeada de montañas y dividida por el Río Medellín. Fabio Botero en *Cien años de la vida de Medellín* (1994) menciona cómo esta ciudad creció basada en un Plan Piloto de urbanización y vivienda (1960), que junto al *Reglamento de Urbanizaciones* de 1968, fomentó la segregación y estratificación social basada en una rígida zonificación residencial (Botero 541) que acondicionó el territorio para enfrentamientos y conflictos sociales. El espacio de la representación al que se refiere Lefebvre se desarrolla a partir de este plan y reglamento como un espacio dividido y fragmentado.

Parte del crecimiento y expansión de la ciudad se debe al desarrollo de un sector industrial que comienza a atraer grandes movimientos poblacionales de otras regiones (2). No obstante, la inmigración que llega a la ciudad no es solamente producto de las posibilidades de trabajo; otros factores socio-políticos como La Violencia (1948-1963) incrementaron el flujo migratorio hacia la ciudad de poblaciones desplazadas por el conflicto armado que fueron buscando un espacio físico más seguro donde vivir. Según Romero, Medellín sobrepasó el millón de habitantes en la década del setenta (329). En los años ochenta el país siente los vaivenes económicos de la economía mundial. El sector industrial no había logrado crecer lo suficiente para amparar la demanda de mano de obra, se consolida la economía informal al tiempo que la estructura económica y social de las drogas se fortalece. El cuadro de la ciudad no parecía alentador: “El impacto de la crisis de la industria profundiza la economía informal, el desempleo y la caída de los ingresos salariales, generando escenario de

exclusión social y pobreza” (Roldán et al 15). Son años de gran violencia en la ciudad de Medellín, que para el año 2005 ya había arribado a los casi dos millones y medio de habitantes (Alcaldía de Medellín

http://www.medellin.gov.co/alcaldia/jsp/modulos/V_medellin/index.jsp?idPagina=351).

La concentración poblacional de la ciudad se estableció en la parte llana del territorio dejando como única opción de expansión las montañas y las laderas. Las divisiones territoriales quedaron ampliamente marcadas en términos geográficos y en las posibilidades socioeconómicas de las personas que ocupan los espacios disponibles. La ciudad quedó partida. Vallejo en *La virgen de los sicarios* señala esta división en repetidas ocasiones: “Medellín son dos ciudades: la de abajo, intemporal, en el valle; y la de arriba en las montañas, rodeándola” (82). La ciudad había crecido abruptamente y no contaba con las instituciones de servicios que apoyaran y acompañaran tal expansión. Algunas comunas formadas en las montañas se crearon sin los permisos necesarios y el Estado negligente fue permitiendo un crecimiento desordenado y sin control que no hizo sino agravar los conflictos internos. Vallejo en *La virgen de los sicarios* hace mención del desplazamiento de la población hacia Medellín:

En mi Colombia querida la muerte se nos volvió una enfermedad contagiosa. Y tanto, que en las comunas sólo quedan niños, huérfanos. Incluyendo a sus papás, todos los jóvenes ya se mataron. ¿Y los viejos? Viejos los cerros y Dios. Cuánto hace que se murieron los viejos, que se mataron de jóvenes, unos con otros a machete, sin alcanzarle a ver tampoco la cara cuartada a la vejez. A machete, con los que trajeron del campo cuando llegaron huyendo dizque de ‘la violencia’ y fundaron

estas comunas sobre terrenos ajenos, robándoselos, como barrios piratas o de invasión (83).

La expansión urbana, el crecimiento económico y la estratificación social son tres aspectos que se juntan para mostrar cómo la ciudad de Medellín extendió su territorio urbano y, en su desigual recorrido, la violencia fue tomando fuerza.

Al igual que el texto de Romero mencionado más arriba, *Imaginación y violencia en América* (1970) de Ariel Dorfman marca una aproximación conceptual latinoamericana fundacional del fenómeno que engloba el crecimiento urbano y la literatura pero incluye el aspecto de la violencia. Dorfman menciona cómo durante los años cincuenta y setenta las novelas de la región colocaban a la violencia como un fenómeno que el ser humano no podía controlar y sin embargo las consecuencias de ella permitían solucionar algunos problemas (Dorfman 37). La violencia como resolución de conflictos es una perspectiva que ha sido estudiada en las ciencias sociales y que se refleja como veremos más adelante en la literatura de la ciudad y en los textos aquí trabajados. Gerard Martin señala en su artículo “The Tradition of Violence in Colombia” cómo los colombianos han llegado a entender la violencia como una parte inherente al desarrollo político-social del país puesto que ella actúa como regulación de los conflictos sociales (169). Tal perspectiva ha permitido que la violencia se visualice como algo normal, y Vallejo en las dos novelas trabajadas muestra la banalización de la violencia como se verá más adelante.

Colombia ha tenido distintos momentos de aumento de violencia. La Guerra de Mil Días (1899-1902) considerada la última guerra civil del siglo XIX, La Violencia (1948-1963) entendida a grandes rasgos como el conflicto entre liberales y conservadores; y la explosión de la violencia surgida a partir de los años ochenta. Martín denomina esta última como una violencia generalizada. Para este autor la violencia es percibida de forma fragmentada y descentralizada observándose una banalización y normalización de la misma. Por otro lado, el país no logra combatir la impunidad, ni tampoco generar las condiciones para mejorar la calidad de vida de una población que se mueve entre las ofertas de estudios y negocios dentro de los límites de la ilegalidad y la violencia (Martín 180). Son diversas las referencias literarias respecto a este período. Héctor Adad Faciolince en *El olvido que seremos* (2006) menciona que “Colombia se cubría cada vez más con la sangre de la peor de las enfermedades padecidas por el hombre: la violencia” (205). Vallejo reitera en sus obras literarias cómo los ciudadanos están muertos en vida. Lo mismo desarrolla Heriberto López Pérez en su novela memorialista de la ciudad *Sueños, epifanías y porros del continente eterno* (1993). Alonso Salazar en *No nacimos pa’ semilla* (1990) desarrolla un estudio etnográfico desde la perspectiva de los sicarios. En este texto se reflexiona sobre la forma en que coinciden la violencia, las desigualdades palpadas en el territorio urbano y la crisis de la industria en Medellín. La ciudad enmarcada en la violencia desde los años ochenta, la que busca insertarse en el mercado globalizado, la de la economía informal, de drogas y sicarios es la ciudad que contextualiza Fernando Vallejo tanto en *La virgen de los sicarios* como en *El desabarrancadero*. Es la Medellín metrópoli que se comió los pueblos de la infancia de los narradores para convertirse en la ciudad de la actualidad:

Había en las afueras de Medellín un pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta. Bien lo conocí porque allí cerca, a un lado de la carretera que venía de Envigado, otro pueblo, a mitad de camino entre los dos pueblos, en la finca Santa Anita de mis abuelos, a mano izquierda viniendo, transcurrió mi infancia (Vallejo, *La virgen* 7).

El narrador en *La virgen de los sicarios* describe este lugar apacible con rapidez, sin descanso como la misma infancia que pasó al igual que la ciudad que ya no es y que quedó en el pasado tranquilo de una finca en las afueras de Medellín y que ya no existe porque la ciudad se la tragó. Más adelante el narrador señala:

Un tumulto llegaba los martes a Sabaneta de todos los barrios y rumbos de Medellín adonde la Virgen a rogar, a pedir, a pedir, a pedir que es lo que saben hacer los pobres amén de parir hijos. Y entre esa romería tumultosa los muchachos de la barriada, los sicarios. Ya para entonces Sabaneta había dejado de ser un pueblo y se había convertido en un barrio más de Medellín (Vallejo, *La virgen* 10).

Esa ciudad de violencia, de sicarios, de angustia y muerte es la que el autor describe para contrastarla con la ciudad del pasado, la ciudad que no consigue encontrar en su recorrido actual.

Ciudad y violencia en la obra de Fernando Vallejo

En *La virgen de los sicarios* Vallejo contrapone los “espacios de la representación” (el vivir) y la “representación de los espacios” (los conceptos) al hacer que sus personajes principales, un gramático y dos sicarios, transiten por la ciudad. La ciudad ha sido vivida en dos momentos históricos y narrada con dos perspectivas del espacio representado (vivido), pero siendo interpretado en el presente por un letrado que es el personaje de la elite y que domina el espacio de la sociedad según Lefebvre en tanto que reproduce lo vivido a través de conceptos. Los sicarios tienen voz en la medida que el gramático los cuenta, incluso los traduce colocando al lector como incapaz de entender pero también al sicario como imposibilitado de decir. Es, sin embargo, una estrategia más de Vallejo para enfrentar al lector y hacer mirar una realidad que existe justamente por excluir a los marginados sociales, sin intentar hacerlos partícipes de la sociedad en que viven y de la que son parte, incidiendo en ella violentamente a diario.

En la narrativa de Fernando Vallejo, los límites entre las ciudades que logra representar en su discurso responden a la fragmentación del proceso histórico que vive la sociedad colombiana en la actualidad:

A ver, a ver, a ver, ¿qué es lo que vemos? Estragos y más estragos y entre los estragos las cabras, la monstruoteca que se apoderó de mi ciudad. Nada dejaron, todo lo tumbaron, las calles, las plazas, las casas y en su lugar construyeron un Metro, un tren elevado que iba y venía de un extremo al otro del valle, en un ir y venir tan vacío, tan sin objeto, como

el destino de los que lo hicieron. ¡Colombian people, I love you! Si no os reprodujeraias como animales, oh pueblo, viviríais todos en el centro.
¡Raza tarada que tienes alma de periferia! (Vallejo, *El desbarrancadero* 53).

En este pasaje Vallejo narra lo que para Jameson es la descentralización del capitalismo en su etapa tardía. El arrasar con lo que podría asociarse típico o de tradición en la ciudad de Medellín para dar paso a un objeto cuyo contenido pierde importancia. El tránsito entre dos lugares sirve sólo como la conexión entre los espacios quedando vacío el resto. Además lo que pretende unir, separa más aún en tanto que, como se verá más adelante la ciudad de Medellín es un espacio partido, fragmentado y sin conexión. Finaliza el narrador interpelando al lector usando el lenguaje de la colonización e imperialismo de Estados Unidos para arremeter con una frase avallasadora que intenta sacudir a un lector a través de un lenguaje violento y lacerante.

Vallejo tanto en *La virgen de los sicarios* como en *El desbarrancadero* enfrenta al lector con un lenguaje irreverente, retador, exponiendo la banalización de la violencia en la ciudad de Medellín y evidenciando, como quedó señalado más arriba según Martín, que los colombianos se han acostumbrado a utilizar la violencia como forma de solucionar conflictos :

Pues, para variar, llevaba el taxista el radio prendido tocando vallenatos, que son una carraca con raspa y que no soporta mi delicado oído. ‘Bájele al radio, señor, por favor’, le pidió este su servidor con la suavidad que lo

caracteriza. ¿Qué hizo el ofendido? Le subió el volumen a lo que daba, ‘a todo taco’. ‘Entonces pare, que nos vamos a bajar’, le dije. Paró en seco, con un frenazo de padre y señor mío que nos mandó hacia adelante, y para rematar mientras nos bajábamos nos remachó la madre: ‘Se bajan, hijueputas’, y arrancó: arrancó casi sin que tocáramos el piso, haciendo rechinar las llantas. De los mencionados hijueputas, yo me bajé humildemente por la derecha, y Alexis por la izquierda: por la izquierda, por su occipital o huesito posterior, trasero, le entró el certero tiro al ofuscado, al cerebro, y le apagó la ofuscación. Ya no tuvo que ver más con pasajeros impertinentes el taxista, se licenció de trabajar, lo licenció la Muerte: la Muerte, la justiciera, la mejor patrona, lo jubiló (Vallejo, *La virgen* 48).

Vallejo se enfrenta con la violencia urbana usando la violencia del lenguaje para dar orden al caos de la realidad violenta de la ciudad y en la que los lazos sociales parecen ser cada vez más débiles entre los ciudadanos.

El crítico y teórico literario Jesús Martín Barbero en una entrevista comenta:

[H]ay una angustia que van padeciendo las poblaciones a media que, al salir de sus casas, se encuentran con una ciudad que les pertenece cada vez menos; no sólo en términos de que haya una privatización del espacio público, sino en el sentido de que se va borrando su memoria, la ciudad en la que nacieron, en la cual crecieron [...] esta pauperización

psíquica va más al fondo que lo que significa el puro miedo al delincente, a la agresión física: tiene que ver con el respeto mutuo, con la confianza. Aquí si la ciudad está produciendo, o es uno de los grandes causantes, de la degradación del respeto mutuo y por tanto un empobrecimiento radical de lazos sociales. Estamos asistiendo a procesos de perversión de las relaciones sociales (Martín Barbero 4).

Esta perversión de la que habla Martín Barbero es desarrollada por Vallejo a través de las consecuencias que se generan producto del desmoronamiento de las relaciones sociales en el espacio físico en el que viven los ciudadanos de Medellín, y en la que son convocados como consumidores aún cuando se les interpele como ciudadanos (García Canclini 13). “En este país nadie compra: todos roban. Ya para que un pobre le acepte a uno unas naranjas regaladas, uno se las tiene que llevar a su casa. Mientras se las baja uno del carro, otro pobre del tugurio le roba a uno el carro. Dejemos mejor la cosa así. ¡Y que se pudran las hijueputas naranjas” (Vallejo, *El desbarrancadero* 76).

Con un lenguaje retador Vallejo interpela al lector culpabilizándolo en lo que se ha convertido Medellín, haciendo de ese espacio geográfico una ciudad partida, dividida, fragmentada, marginalizada, violenta:

Sí señor, Medellín son dos en uno: desde arriba nos ven y desde abajo los vemos, sobre todo en las noches claras cuando brillan más las luces y nos convertimos en focos. Yo propongo que se siga llamando Medellín a la ciudad de abajo, y que se deje su alias para la de arriba: Medallo. Dos nombres puesto que somos

dos, o uno pero con el alma partida. ¿Y qué hace Medellín por Medallo? Nada, canchas de fútbol en terraplenes elevados, excavados en la montaña, con muy bonita vista (nosotros), panorámica, para que jueguen fútbol todo el día y se acuesten cansados y ya no piensen en matar ni en la cópula. A ver si zumba así un poquito menos sobre el valle del avispero (Vallejo, *La virgen* 84).

Tanto en *La virgen de los sicarios*, como en *El desbarrancadero* Vallejo escoge narrar la ciudad a través de dos perspectivas, la del pasado, de la infancia del narrador que ya no existe y que es representada con un lenguaje apacible, y la de la ciudad contemporánea de balas, gallinazos, pobreza, rabia, sicarios, muerte.

Amanecer de sinsontes y atardecer de loros, Colombia, Colombita, palomita, te me vas. Sobre Puerto Valdivia en el Cauca y Puerto Berrío en el Magdalena vuelan bandadas de loros felices, burlones, rasgándose con su aleteo verde, brusco, seco, el luto lúgubre del corazón. Y se iba el río obsecuente de mí mismo en pos de Cauca que iba al Magdalena que iba al mar. En el Magdalena había caimanes pero en el Cauca no porque era demasiado malgeniado y torrentoso, todo un señor río arrastracadáveres, revuelcacaïmanes. Ay abuela, ya los ríos de Colombia se secaron y los loros se murieron y se acabaron los caimanes y el que se pone a recordar se jodió porque el pasado es humo, viento, nada,

irrealizadas esperanzas, inasibles añoranzas (Vallejo, *El desbarrancadero* 126).

El tema de la ciudad tomándolo todo es una imagen que narra Vallejo en ambos textos y en varias ocasiones:

Ya para entonces Sabaneta había dejado de ser un pueblo y se había convertido en un barrio más de Medellín, la ciudad la había alcanzado, se la había tragado; y Colombia, entre tanto, se nos había ido de las manos. Éramos, y de lejos, el país más criminal de la tierra, y Medellín la capital del odio. Pero estas cosas no se dicen, se saben. Con perdón (Vallejo, *La virgen* 10).

El narrador-personaje que coloca Vallejo en ambas novelas cuenta con rabia, comodidad y soltura lo que no se quiere oír, y por eso el narrador pide perdón. El narrador en primera persona expresa un valor testimonial. Además, el narrar en primera persona permite una relación personal con el lector haciendo del relato una historia documental. Esta forma narrativa directa, violenta y prolongada ha sido expuesta por algunos críticos. Pablo Montoya señala que Vallejo narra “una rabia”, “un grito” sin parar. Laura Isola en su artículo “De paseo a la muerte: Una recorrida textual por *La virgen de los sicarios*” señala que este grito tiene una correspondencia con lo que se narra que no puede ser representado de otro modo: “El modo en el que se representan ese ‘grito’ y esa ‘rabia’, de los que habla Montoya, muestra una ruptura formal, que se es tan importante como la materia que se quiere narrar” (281). Esa forma narrativa de grito

y de rabia tanto en *La virgen de los sicarios* como en *El desbarrancadero* señala el desmoronamiento de la sociedad colombiana. Plantea un caos que pretende ser ordenado a través de un lenguaje que intenta reflejar la realidad y en esa medida la necesidad de utilizar un lenguaje cotidiano, el lenguaje de la violencia creado a través de una forma narrativa fragmentada, tensionada, abrupta, irreverente e irrespetuosa. Vallejo expresa con irreverencia la banalización de los conflictos urbanos de su ciudad para una parte de la sociedad que se ha acostumbrado a vivir con la violencia, que parece no importarles la miseria, de allí el grito, la rabia, la interperlación al lector para que la sociedad no termine de desbarrancarse.

Medellín son dos ciudades: la de abajo, intemporal, en el valle; y la de arriba en las montañas, rodeándola. Es el abrazo de judas. Esas barriadas circundantes levantadas sobre las laderas de las montañas son las comunas, la chispa y leña que mantienen encendido el fogón del matadero. La ciudad de abajo nunca sube a la ciudad de arriba pero lo contrario sí: los de arriba bajan, a vagar, a robar, a atracar, a matar. Quiero decir, bajan los que quedan vivos, porque a la mayoría allá arriba, allá mismo, tan cerquita de las nubes y del cielo, antes de que alcancen a bajar en su propio matadero los matan. Tales muertos aunque pobres, por supuesto, para el cielo no se irán así les quede más a la mano: se irán barranca abajo en caída libre para el infierno, para el otro, el que sigue al de esta vida. Ni en Sodoma ni en Gomorra ni en Medellín ni en Colombia hay inocentes; aquí todo el que existe es culpable, y si se reproduce más. Los pobres producen más pobres y la miseria más

miseria, y mientras más miseria más asesinos, y mientras más asesinos más muertos. Ésta es la ley de Medellín, que regirá en adelante para el planeta tierra, tomen nota. (Vallejo, *La virgen* 82)

Algunas consideraciones finales

La estrategia narrativa de Vallejo en estas obras señala una forma de vida que es posible aún cuando el caos, la violencia y la muerte sean la cotidianidad en la ciudad.

La pérdida de las tradiciones en el Medellín de la infancia de los narradores en ambas novelas no afecta la continuación de la vida de los ciudadanos ni el desarrollo de la ciudad, aunque se viva con la violencia. Medellín, al igual que otras ciudades latinoamericanas, se ha insertado en lo que Jameson denomina capitalismo tardío. En el proceso se ha debatido la ciudad, y sus ciudadanos, en un especie de hibridez entre una sociedad que apunta a las tradiciones en un mundo que apuesta a lo global. Vallejo señala esta transición tanto en *La virgen de los sicarios* como en *El desbarrancadero*, como un proceso que se intenta lograr trayendo caos y violencia.

Tomando la conceptualización de Lefebvre, Vallejo representa los espacios vividos utilizando la figura del flâneur —el gramático en *La virgen de los sicarios*— que camina la ciudad para contraponer los espacios representados, los conceptualizados por el narrador quien le da voz a los sicarios. Esta verticalidad narrativa acentúa la forma en que la ciudad de Medellín se ha expandido, con la presencia geográfico-urbana de una gran estratificación social que sólo ha generado mayor exclusión, pobreza y violencia.

La urbanización y el crecimiento de la ciudad de Medellín están intrínsecamente relacionados con la violencia que ha ido incrementándose en la medida que la ciudad se expande. La obra de Vallejo narra los cambios de la ciudad, el crecimiento y la expansión urbana con el lenguaje de la cotidianidad, el lenguaje de la violencia. Su discurso apunta a un ciudadano que se ha acostumbrado a vivir inmerso en los conflictos urbanos. La forma en que Vallejo desarrolla *La virgen de los sicarios* y *El desbarrancadero* expresa con rabia la conversión de un espacio apacible a un infierno en el que a nadie parece importarle nada, en el que todos están inertes a lo que les rodea y de allí la imagen de los muertos vivos, también utilizada en la obra de López Pérez. En este sentido, Vallejo da a la literatura, al acto de escribir, la permanencia, la continuación de la vida aún después de la muerte. En *La virgen de los sicarios* el narrador permanece vivo aunque se sepa muerto-vivo. “Y así vamos por sus calles los muertos vivos hablando de robos, de atracos, de otros muertos, fantasmas a la deriva arrastrando nuestras precarias existencias, nuestras inútiles vidas, sumidos en el desastre” (76). En *El desbarrancadero*, el narrador continúa contando después de muerto: “Colombia es un país afortunado. Tiene un escritor único. Uno que escribe muerto” (190).

La narrativa de Vallejo apunta a llamar la atención de un lector en busca de reacciones a la violenta cotidianidad de Medellín. Un discurso dirigido a dar orden al desorden de una ciudad que se urbanizó abruptamente y que ha ido perdiendo las tradiciones y la identidad en un mundo cada vez más globalizado e impersonal. Los contrastes discursivos cultos y simples, de tranquilidad y rabia, de naturaleza y muerte que encontramos en las novelas analizadas, son la contraposición y el choque que marca el autor para expresar con rabia la impotencia de vivir con ciudadanos que se han acostumbrado a ver la violencia como la resolución de conflictos, como si la ciudad en

la que viven fuese un espacio ajeno al que no pertenecen aunque sigan viviendo, vivos o muertos, aunque sea a través de la literatura.

Bibliografía

Abad Faciolince, Héctor. *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta, 2006.

Alcaldía de Medellín. Datos de la ciudad. 30 de Octubre

2008. http://www.medellin.gov.co/alcaldia/jsp/modulos/V_medellin/index.jsp?idPagina=351

Botero, Fabio. *Cien años de la vida de Medellín*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1994.

Castillo, Carolina. "Colombia: violencia y narración". *Espéculo* 27 (2004). 1-7. 5 Feb.

2008. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/colombia>

Dorfman, Ariel. *Imaginación y violencia en América*. Santiago: Editorial Universitaria, 1970.

García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995.

Hardt, Michael and Kathi Weeks, eds. *The Jameson Reader*. Oxford: Blackwell, 2000.

Isola, Laura. "De paseo a la muerte: Una recorrida textual por *La virgen de los sicarios*". En *La fugitiva Narrativa latinoamericana 1990-2000*. Celina Manzoni (ed). Buenos Aires: Corregidor, 2003.

Jameson, Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernism 1983-1998*. Trans. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2002.

---. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. 1991. Durham: Duke University Press, 1995.

Jones, Gareth. "The Latin American City as Contested Space: A Manifiesto". *Bulletin of Latin America Reseach*. 3.1 (1994). 1-12.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Donald Nichols-Smith (Trans). Oxford, UK: Blackwell, 1991.

López Pérez, Heriberto. *Sueños, epifanias y porros del continente eterno*. Medellín: Autores Antioqueños, 1993.

Martín Barbero, Jesús. "El lugar para renovar la democracia no es el estado, es la ciudad". *Revistateína*. 4 (Abril-Junio 2004): 1-5. 4 Abril 2008. <http://www.revistateina.com/teina/web/Teina4/dossiermartinbarberoverimpr.htm>

Matin, Gerard. "The 'Tradition of Violence' in Colombia: Material and Symbolic Aspects. In Göran, Aijmer and Jon Abbink (eds.) *Meanings of Violence. A Cross Cultural Perspectives*. New York : Berg, 2000. 161-191.

Montoya, Pablo. "La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana". *Estudios de Literatura Colombiana*. 4 (Enero-Junio 1999): 107-115.

Murillo, Javier. Prólogo. *El río del tiempo*. Por Fernando Vallejo. Bogotá: Alfaguara, 2002.

Roldán, Hernando, et. al. *Conflictos urbanos en las comunas 1,3 y 13 de la ciudad de Medellín*. Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana, 2004.

Romero, José Luis. *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2001.

Salazar J., Alonso. *No nacimos pa' semilla*. Bogotá: CINEP, 1990.

Selden, Raman. *Contemporary Literary Theory*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1989.

Vallejo, Fernando. *El desbarrancadero*. Bogotá: Alfaguara, 2001.

- - -. *La virgen de los sicarios*. 1994. Bogotá: Alfaguara, 1998.

Ensayos/Essays

“El polvo del deseo”:

sujeto imaginario y experiencia sensible en la poesía de Gonzalo Rojas

[Valeria Añón](#)

UBA-UNLP-CONICET

¿Qué otra cosa es el erotismo sino poesía?
Margo Glantz

“Poesía visionaria”, de un “erotismo místico”(Coddou 213); poesía atravesada por un “aire de eroticidad sana”(Rojas, *Antología*); poesía de “aproximación sensual obstinada” entre sujeto –poético- y objeto –del deseo- (Giordano 319); poesía que consume ese “vacío donde el poeta y el místico coinciden” (Jiménez 187): de estas diversas maneras, entre muchas otras, heteróclitas y coincidentes, ha sido caracterizada la poesía de Gonzalo Rojas, desde su primer libro, *La miseria del mundo* (1948), hasta *Oscuro* (1977), volumen fundamental en el que reescribe, reformula, entrecruza y reinventa sus poemas anteriores, en una trayectoria en “espiral”, como la define Enrique Giordano. (1)

Si esta lógica espiralada vuelve imposible o inútil la búsqueda de un origen o un comienzo, la crítica ha insistido en subrayar las constantes de la obra poética de Rojas, organizándolas en tres grandes zonas, de acuerdo con la auto percepción de su poesía

que él mismo propone: “la angustia numinosa, la revelación del amor y el testimonio del tiempo” (Eugenio Montejo 21). Así lo explica el crítico Marcelo Coddou:

Al suyo Gonzalo Rojas lo llama ‘ejercicio ciego pero incesante, larvario, tal vez’, y lo ofrece en tres vertientes que, visibles, lo acompañan desde sus inicios: una reflexión poética rigurosa sobre el alcance de lo lírico y su función; una presencia del amor en dimensiones tales que, con razón, ha permitido que se hable de ‘erotismo místico’ cuando se la considera con detención; y un apreciar el quehacer del hombre en la historia y la sociedad (220).

En sus diversas configuraciones, estas vertientes conforman el *sujeto imaginario* de la poesía de Rojas (2). Sujeto imaginario articulado en una temporalidad discontinua – moderna–, a partir de “esa confluencia del instante poético en el seno mismo de lo pasajero, como un momento de apertura a la alteridad” (Monteleone 75). Dicha apertura a la alteridad adquiere una peculiar modulación cuando se trata de la erótica lírica que esta obra poética propone, siempre en el intento de atrapar el instante fugaz de la unión que evoca lo sagrado, lo divino. Siempre en la conciencia de lo terrenal y lo trascendente del cuerpo, el cuerpo propio y el cuerpo del *otro*, ese cuerpo femenino omnipresente en esta poesía, que permite definir un sujeto deseante, gozoso.

Así, el sujeto imaginario se conforma a través de una memoria del cuerpo en goce y en huida, del clímax y de la pérdida, del Paraíso y de la Caída –para usar metáforas bíblicas que esta poesía escoge a través de imágenes como las que aparecen en “Culebra

o mordedura”, por ejemplo– (3); en la afirmación de una “poesía centellante por la inminencia de un sentido en permanente fuga”, como ha sido tantas veces señalado por la crítica (4).

Para comprender esa “metamorfosis de lo mismo” que el sujeto imaginario de la poesía de Rojas configura diacrónicamente en su obra, hemos seleccionado una de las tres vertientes de su poesía, la amorosa-erótico-mística, para leerla en sus primeros poemarios: *La miseria del hombre* y, publicado más de tres lustros después, *Contra la muerte* (5).

Conformamos así un corpus de variable extensión que nos permitirá realizar una serie de afirmaciones acerca del sujeto imaginario en esta vertiente, para luego centrarnos específicamente en algunos poemas (tres en cada poemario) y así detallar las modulaciones semánticas, formales, rítmicas que hacen a este sujeto ante el decir amoroso –ante el decirse (6).

Una erótica de lo concreto

El erotismo es un cuerpo que se escamotea a la materialidad aunque parta de ella, o mejor, es un cuerpo que se recrea o un cuerpo sobre el que se construye la poesía. Es por ello algo concreto, algo tangible, pero a la vez es un cuerpo inexistente en su concreción para detentarse en la concreción de la palabra.

Margo Glantz

El sujeto imaginario de esta poesía pone en escena la celebración del amor erótico –del cuerpo y su memoria– y la celebración del lenguaje, no sublimados ni idealizados sino entrelazados en la experiencia cotidiana. Conforman así una erótica de la memoria del cuerpo en gozo que re-erotiza el propio cuerpo en la escritura. La “parte visceral” de esta poesía (López Morales), la proliferación de imágenes sensoriales y metáforas corporales –asociadas, en compleja oscilación, tanto a lo animal como a lo universalmente humano– evoca y hace presente, a partir de la representación del placer de los sentidos, el *placer del texto*, como puede verse en “La loba” y en “Culebra o mordedura”, por ejemplo.

Placer de la palabra y del recuerdo: amor doloroso, pero no melancólico, la escritura convoca un duelo que suele ser furor y arrebato en la pérdida, como narran “La salvación”, “Elegía” o “Retrato de mujer”. Escenifica así un sujeto activo, desagregado en el deseo –cumplido y pasado o bien incumplido– y en su fugacidad, aunque no arrasado ni desintegrado en la pérdida.

En medio del recuerdo, de la evocación, del consciente trabajo de traer a la memoria que la escritura posibilita, se conforma un sujeto entregado a la coloquialidad y a la vida cotidiana, que entrecruza su voz con los clásicos –Rojas no ha dejado de señalar su deuda con Quevedo o fray Luis de León y, más cercanos, con Rimbaud, Celan, Vallejo–, la vertiente romántica –ya identificada por Octavio Paz como una de las corrientes fundamentales de esta poesía–, y una mirada más límpida y prosaica, más acá del sujeto imaginario totalizante de las vanguardias históricas latinoamericanas, estridentes y de “ostensible presencia pública” (7).

En “Las hermosas”, incluido en *Contra la muerte*, esta compleja articulación se asienta en la obsesiva recurrencia de vocativos y adjetivos que delinear los cuerpos femeninos, heteróclitos, plurales incluso en su singularidad: las hermosas, las altas, las hembras, “tan livianas, tan hondas, tan certeras las suaves”. En estas imágenes de bellas connotaciones, el sujeto imaginario se conforma a partir de una alteridad tan complementaria como fugaz, tan sensible como inasible. No se trata solamente de la fugacidad del tiempo, de la “paradoja de la eternidad en el instante” con que esta poesía resuelve la imagen discontinua de la temporalidad que impone la modernidad tal como lo explica Jorge Monteleone con respecto a las obras de Paz y Rojas en el ya citado “Temporalidad moderna y poesía”.

Se trata de la inextinguible cercanía y de la dolorosa ajenidad que, en irresoluble paradoja, constituye la experiencia sensible del erotismo. Por eso, la palabra, como caricia a veces, pero en su mayoría como “frase acerada” –de tal modo ha definido Rojas su poesía– asedia los límites de un cuerpo gozado, cercano y ajeno, y plantea la pregunta por el sentido del erotismo como modo de conocimiento: la pregunta por la humanidad misma.

En este sentido es que “a quien vela, todo se le revela”: si “bello es dormir al lado de una mujer hermosa/ después de haberla conocido/ hasta la saciedad”, lo cierto es que:

es mejor velar, no sucumbir
a la hipnosis, gustar la lucha de las fieras
detrás de la maleza. [...]

Después, llamar a su alma
y arrancarla un segundo de su rostro,
y tener la visión de lo que ha sido
mucho antes de dormir junto a mi sangre,
cuando erraba en el éter;
como un día de lluvia. (*La miseria del hombre.*)

Retomando motivos y escenarios clásicos de la poesía amorosa y del romanticismo —la noche, el sueño, la vigilia—, el sujeto poético propone un deslizamiento que evita la antítesis mujer ideal-mujer real, mujer ángel-mujer demonio, para conjurarlas y reunir las en el sintagma “mujer hermosa”, que alcanza y contamina con su belleza toda acción que el sujeto poético lleve a cabo: dormir, correr, velar, llamar, oír, hundirse... La imagen fálica, sensual y sexual que cierra el poema, anuda el erotismo como modo de conocimiento, en un hundirse en la materialidad del propio cuerpo *en* el cuerpo del *otro*, para trascenderlo en el saber:

Todo es cosa de hundirse
de caer hacia el fondo, como un árbol
parado en sus raíces, que cae y nunca cesa
de caer hacia el fondo.

Esta configuración del sujeto vinculado al erotismo se metamorfoseará en sucesivos poemas —y poemarios— con algunas inflexiones, pero, al mismo tiempo, con cierto núcleo irreductible de mismidad, conformando, en sucesivas capas del lenguaje —del

sentido— un erotismo de los cuerpos, un erotismo del corazón y un erotismo de lo sagrado, para usar los sintagmas que propone Georges Bataille en su *Breve historia del erotismo*, ese otro gran interrogador de lo humano desde lo sensible.

Respecto de la imaginería de la obra de Rojas, afirma Enrique Giordano que “las imágenes concretas, proyectadas por vía sensorial y erótica, son los elementos más recurrentes con que el sujeto configura su discurso poético”. Utilizo el término “imaginería”, que en una de sus acepciones se vincula al bordado en seda que imita la pintura, para reforzar la asociación con esa acción de entrelazar enunciados que evocan la experiencia sensible —de los cinco sentidos—, anclando en lo concreto la relación entre sujeto —lírico e imaginario— y objeto —del deseo—. Por eso, la insistencia en reiterar lexemas que marcan el ritmo —pausado o agitado, esdrújulo, tartamudo, vivencial, prosaico, respiratorio—; términos claros, simples (“bello”, “cuerpo”, “mujer”, “olor”, “dios”) que adquieren sus sentidos y sus complejidades en el sistema de escritura y reescritura que propone este sujeto poético.

En la línea ya clásica de la interpelación al ser amado u objeto de deseo que la poesía amorosa convoca, este corpus pone en escena invocaciones y vocativos de poderosa pregnancia, casi como un grito cortante, semejante a la metáfora del cuchillo que define la posibilidad de la escritura para este poeta (8). No se trata entonces de *un aire suave, de pausados giros* —aludiendo a una estética que ha marcado el siglo XX hispanoamericano, aún a pesar de las vanguardias y las resistencias posvanguardistas— sino de:

Un aire, un aire, un aire
un aire
un aire nuevo:
no para respirarlo
sino para vivirlo.

Quizá con más impacto que muchas otras escenas de concreta sensualidad, este breve poema titulado “La palabra” escenifica las concepciones que definen al sujeto imaginario de toda esta poesía: la respiración, la lengua, la vida que no se mira en el espejo del poema sino que se constituye en él, en la mediación que convoca el lenguaje.

Una erótica de la ausencia

...este desesperado hundirse en el abismo
que se abre entre el deseo y su inasible
objeto...

Giorgio Agamben

Se ha reiterado innumerables veces, usando el título de su segundo poemario, que la poesía de Rojas se escribe y se estructura contra la muerte. Incluso ya en *La miseria del hombre* –libro poblado de imágenes en las cuales la muerte es tema, motivo, metáfora–, la actitud vitalista del deseo-pasión conforma un sujeto imaginario capaz de conjurar, velar y develar el horror y el vacío de lo mortuorio, sin olvidar la imposibilidad aunque sin rendirse ante ella.

Bastan para ejemplificar algunos pocos versos de los poemas ya referidos:

Me enamoré de ti cuando llorabas

a tu novio, molido por la muerte. [...]
Pero fui delicado,
y lo que vino a ser una obsesión
habría sido apenas un vestido rasgado,
unas piernas cansadas de correr y correr
detrás del instantáneo frenesí, y el sudor
de una joven y un joven, libres ya de la muerte.

O bien:

Acabo de matar a una mujer
después de haber dormido con ella una semana,
después de haberla amado con locura
desde el pelo a las uñas, después de haber comido
su cuerpo y su alma, con mi cuerpo hambriento.

Comer, amar, dormir, morir, matar: intento de acabar el cuerpo del *otro* en y a través del cuerpo propio y, si eso no es posible, intento de cercarlo por medio del aliento que exhalan las palabras cuando vienen a colmar y nombrar lo incompleto: la sensibilidad, el deseo, el amor erótico.

En ese sentido es posible afirmar que este sujeto imaginario se conforma al abrazar la “pequeña muerte” para conjurar la muerte atroz. En la perspectiva de Bataille, el deseo erótico se constituye en sí y se distingue del instinto sexual animal en el conocimiento

de la muerte. “La ‘pequeña muerte’ –afirma Bataille- tiene pocas cosas que ver con la muerte, con el frío horror de la muerte... Mas, ¿desaparece la paradoja cuando está en juego el erotismo?” (28). Recordemos aquí que la paradoja que define el erotismo vinculado al conocimiento, a la percepción, a la certeza de la muerte conjurada y pospuesta, es la figura que, según Octavio Paz, define también la poesía en la modernidad, la poesía como “la otra voz” (134). Esta figura inscribe una tensión, una oscilación entre dos polos aparentemente opuestos, pero que, en verdad, tal como este sujeto poético los presenta, se presuponen: lo concreto-corporal-deseante y lo místico. Entonces, aquí, cuerpo, memoria, goce y evocación del goce en la escritura confluyen para subrayar la paradoja representacional de la presencia-ausencia que define el lenguaje. De hecho, la “tesitura vitalista” de esta poesía (así la caracteriza Marcelo Coddou) podría ser leída como reconocimiento de esa tensión y de la imposibilidad de hacer presente lo nombrado; objeto que se escapa, que huye y fluye en la misma articulación sintagmática que inscribe su estela, su olor –ya que no su sentido. El sujeto imaginario conformado en este corpus es obstinado en su aproximación sensorial y corpórea al amor. Hay idealización del lenguaje y del objeto amado –por eso la fea puede volverse bella– y hay también conciencia del límite de la corporalidad, la fugacidad de esa pequeña muerte, la posibilidad representacional de las palabras. En ese punto, el vitalismo ya no remite a la experiencia concreta, sino que se convierte en el tono mismo del quehacer poético tal como lo concibe este sujeto imaginario. Estamos ante un nuevo giro, un nuevo forzamiento de los límites, escenificado en la escritura, la reescritura, el reordenamiento y la relectura, desde *La miseria del hombre* hasta *La metamorfosis de lo mismo*.

En esa atmósfera, el trabajo del poeta consiste en sugerir y enhebrar imágenes a partir de estrategias de lectura y escritura que adquieren visos de encantada –y encantadora– nostalgia de cierta unidad primigenia, irremisiblemente perdida. Se erige “eso que no se cura sino con la presencia y la figura” (25); y aquí este sujeto imaginario se distancia cabalmente del sujeto que la *Breve historia del erotismo* de Bataille configura. No se trata de abrazar el fragmento en la certeza de la incompletud y como forma que remite a la unidad pretérita, subrayando su pérdida. No: este sujeto imaginario apuesta a la palabra poética en tanto posible evocación de lo perdido y en la porfiada insistencia en las posibilidades de la representación metonímica. Sin ingenuidad y con una nostalgia cada vez más difusa en la reescritura, si el sujeto poético no se solaza en el fragmento es porque no renuncia a la búsqueda.

Por eso, de un poema a otro de este corpus erótico-amoroso-místico proliferan las enumeraciones heteróclitas, las metáforas asociadas a la naturaleza y a la vida cotidiana, y un delicado trabajo con la adjetivación que produce sinestesias para ampliar el impreciso campo de la significación. Temas e imágenes se articulan dando forma a una sutil coherencia interna, cada vez más visible en las reiteraciones, en el reordenamiento de los textos, en la insistencia con que ciertas escenas se van pero regresan, emulando un oleaje. El beso o mordedura, el fuego y el ardor, la sangre –metonimia de lo femenino y signo de la herida, u oscurecida en la muerte–, la desnudez, las visiones, los ojos, las lágrimas (pena o mar que hace posible el viaje). Metamorfoseados en distintas imágenes o figuras, estos elementos conforman el cuerpo de este corpus, de cada uno de estos poemas, y evocan, en la materialidad del sintagma –del texto–, la elusiva materialidad del deseo.

Una erótica de la memoria

Aquel mundo ya sólo existe en la memoria que inventa.

Emilio Pacheco

Por último, articulado con lo ya referido en los apartados anteriores, el papel de la memoria, la evocación de lo vivido y la rebelión ante lo que se ha negado a ser conforman otra veta fundamental de esta vertiente amorosa.

Detengámonos por un momento en “Retrato de mujer”, incluido en *Contra la muerte* y recuperado luego en *Oscuro*. Este retrato –forma clásica en la poesía occidental, en especial en la amorosa, desde la Edad Media al menos– (9), juega su ironía a la contraposición entre la tradición de pintar el objeto amado (sujeto femenino) y la prosaica presencia-ausencia de esta mujer “libre de marido”:

Siempre estará la noche, mujer, para mirarte cara a cara,
sola en tu espejo, libre de marido, desnuda
en la exacta y terrible realidad del gran vértigo
que te destruye. Siempre vas a tener tu noche y tu cuchillo
y el frívolo teléfono para escuchar mi adiós de un solo tajo.

La temporalidad de esta noche permanente, perpetua (anafóricamente sostenida en el adverbio “siempre”), evoca el tipo de conocimiento ya referido en otros poemas: una duermevela, una vigilia que tradicionalmente ha sido el espacio en que el entendimiento se abre a lo distinto, a la alteridad. Sin embargo, aparece aquí el espejo, y la alteridad se

hace presente en el *yo* invocado por el sujeto lírico que dice el poema, que intenta decir a ese *otro* –a esa otra– que impone su ausencia.

“Siempre” y “nunca”, dos adverbios que son “dos pétalos de un mismo lirio tronchado” –para usar otros versos de Rojas–, articulan la temporalidad a la que el sujeto poético condena a lo que se le resiste; una temporalidad fugaz y perenne, un más allá del tiempo porque alude a lo que permanece y se enquistaba, a lo inmutable de un cierto tipo de dolor. Tal como lo plantea el poema, se trata del dolor de no atreverse a ser, de no atreverse a “hundirse, a caer hasta el fondo” –como vimos en el primer poema–, “en la exacta y terrible realidad del gran vértigo que te destruye”.

En esta escena, el sujeto poético alcanza su límite, se muestra irreductible, actitud vital que se desplaza al sujeto imaginario de todo el corpus: ya hemos visto en el primer poema que el conocimiento sensible –perfectible, fugaz, oleaje constante de la búsqueda lírica– es apuesta irrenunciable que constituye el sentido mismo del deseo y la palabra. Caer hacia el fondo, hundirse, arder, matar –matarse– para conocer: imágenes que se reiteran verso a verso, poema a poema, subrayando una concepción fálica, penetrante y desgarrante del deseo y la sensibilidad. El sentido mismo de la poesía se juega en este atreverse *a*: mostrarse, herirse, desnudarse, decir y volver a decir aún ante la certeza de la incompletud de las palabras, del tartamudeo de la voz, de la falta de aire, de una pregunta siempre retórica –otra de las modalidades que definen esta poesía.

Ahora bien, si esta mujer tiene “su noche y su cuchillo” para verse a sí misma, ¿qué rol juega entonces la poesía, ese retrato que el poeta erige con palabras-pinceladas, esa “figura”? Este retrato funciona como cierre o quemadura, parteaguas de lo aceptable y

concebible y de lo abominable por cobarde. Se entrelaza y anuda con otros versos, que separan las lágrimas del recuerdo porque se niegan a la melancólica inmovilidad de la nostalgia:

No. Nunca lloraré sobre ningún recuerdo,
porque todo recuerdo es un difunto
que nos persigue hasta la muerte.
Me acostaré con ella. La enterraré conmigo.
Despertaré con ella.

El difunto o cadáver -lexema que se reitera en todo el corpus-, presentifica la muerte permitiendo su negación: del “no” y del “nunca” de los primeros versos a la afirmación vital del cierre de este poema titulado “Elegía”; afirmación que ancla en la futuridad de la palabra poética la potencia del decir *contra la muerte*.

En cambio, en “Retrato de mujer”, el “nunca” se entrelaza con la “nada” y con el “vacío” de unas palabras que se niegan a no ser, a no decir, a no existir: que se niegan a la ausencia.

Te juré no escribirte. Por eso estoy llamándote en el aire
para decirte nada, como dice el vacío: nada, nada,
sino lo mismo y siempre lo mismo de lo mismo
que nunca me oyes, eso que no me entiendes nunca,
aunque las venas te arden de eso que estoy diciendo.

Esta ausencia no es el silencio, imprescindible entre sonido y sonido, entre respiro y respiro, entre aire y aire para hacer la poesía. Esta ausencia es el no decir de quien niega su propio deseo (su propio cuerpo) y falsea por tanto su retrato. La frase acerada del sujeto poético instala el tajo que remite al sexo y al deseo femenino, a la sangre en tanto elemento vital y regenerador, como metáfora de esa otra metáfora: la “pequeña muerte”.

En el cierre del poema, aparece el relámpago, iluminación o destello que define al sujeto imaginario de toda esta poesía: un aire y una luz, fugaces; un sujeto capaz de irse, de estar yéndose constantemente, y de quedarse siempre en la escritura.

No te me mueras. Voy a pintarte tu rostro en un relámpago
tal como eres: dos ojos para ver lo visible y lo invisible,
una nariz arcángel y una boca animal, y una sonrisa
que me perdona, y algo sagrado y sin edad que vuela de tu frente,
mujer, y me estremece, porque tu rostro es rostro del Espíritu.

Contra la muerte, el retrato. En la figura de mujer, la cifra, literal, prosaica. pero también metafórica y mística del erotismo, cuando lo sagrado y lo divino se instalan en el poema. “Retrato de mujer” modula así un sujeto imaginario que dista de estar “ahíto de sí”, como en cambio ocurre en *Muerte sin fin* de José Gorostiza (Monteleone 337). Aquí, la muerte viene y va, regenera en el deseo y en otros cuerpos –en otros sexos– y sólo se aquerencia con quien se ha negado a mirar la *sonrisa burlona y solitaria* que le devuelve el espejo (10).

El estremecimiento, el temblor que acompaña el relámpago –y que, según Bataille, define la verdad del erotismo–, articula la voluntad de la palabra poética como gesto de vitalidad irrenunciable. Se conforma así un sujeto imaginario definido por la ráfaga y el instante, fugazmente *ahíto de otro* y en perpetua búsqueda de esa presencia que sólo el lenguaje ofrece al negar. En esta paradoja se conforma un sujeto imaginario vivo en la certeza de una ráfaga de univocidad primigenia: ráfaga posible en el encuentro con el *otro*-cuerpo de mujer, y con el *otro*-divinidad, a partir de la experiencia sensible del deseo y de la escritura, del deseo de la palabra poética. Por eso, el último verso de este poema es cierre y apertura, mojón que marca la distancia con aquello a lo que el sujeto imaginario convoca y aquello que rechaza o a lo que renuncia: “Aquí, mujer, te dejo tu figura”.

Notas

(1). Despliega Giordano: “el proceso de su desarrollo poético, desde sus primeros textos (1948-1964) hasta *50 poemas* se registra como una espiral, volviendo sobre sí misma y re engendrándose continua e inagotablemente, como una suerte de intertextualidad interna o infratextualidad. [...] Es por lo tanto inútil preguntarnos qué poema sucede al anterior para establecer un esquema de evolución cronológica” (318).

(2). Para este concepto, remitimos a al desarrollo teórico propuesto por Jorge Monteleone. En su artículo “El fin de Narciso” despliega la noción de “imaginario poético”, articulada en la lectura interpretativa, y define el “sujeto imaginario” como aquél que “corresponde a todas las representaciones subjetivas mediadas por la

categoría de 'persona' que se concretizan en el acto interpretativo de la lectura de un conjunto de textos poéticos o metapoéticos" (2004: 330).

(3). Incluido en *Contra la muerte* (1964) y en *Oscuro* ([1977] 1999). Para este trabajo hemos cotejado las dos versiones en sus ediciones de *Antología del aire* en el primer caso y en su edición de 1999, ya citada, en el segundo.

(4). (López Morales.) La poesía de Rojas asociada al relámpago o a la centella tiene su origen en una escena de infancia construida por el poeta mismo como vertiente fundamental de su obra.

(5). El sintagma "metamorfosis de lo mismo" proviene del propio Rojas, quien, en 1970, afirma respecto de su poesía: "Que todo es todo en la gran búsqueda del desnacido que salió de madre a ver el juego mortal, y es Uno: repetición de lo que es. 'Antología de aire', metamorfosis de lo mismo". La obra completa del autor, publicada por Visor en 2000, lleva este título que la define; incluye, además de toda su poesía reordenada en seis secciones temáticas, un apartado de prosa y ensayos breves.

(6). En la *Miseria del hombre* seleccionamos con "A quien vela, todo se revela", "La salvación" (*), "Carta del suicida" (*), "A una perdida", "El polvo del deseo", "Elegía". En *Contra la muerte*, con "Oscuridad hermosa" (*), "Culebra o mordedura" (*), "Las hermosas", "Cítara mía" (*), "Retrato de mujer" (*), "La loba" (*). (Los poemas marcados con asterisco han sido recopilados también en *Oscuro*, 1977.)

(7). Al respecto, trabajamos con la tesis de Jorge Monteleone que sostiene el año de 1940 como “umbral en el desarrollo de la poesía hispanoamericana de este siglo”, ruptura que “corresponde al ocaso de las vanguardias y al surgimiento de nuevas manifestaciones poéticas que extreman y modifican los recursos que aquellas descubrieron” (2004: 328).

(8). Es conocida esta escena de escritura. Monteleone la explica del siguiente modo: “Allí el poeta tenía un cuarto, con una mesa de madera, adonde arrojaba un cuchillito de punta acerada. Sólo si se clavaba y quedaba vibrando, el poeta se decía ‘Sí, puedo escribir’. Desde entonces la palabra le cae así, silbando en el aire, como un filo clavado en el mundo, lanzada en un acto de atención pura”.

(9). La crítica ha establecido una tipología de retratos, que organiza el corpus desde el Renacimiento español en anclaje con la tradición medieval, en dos tipos básicos: aquellos que constan de la descripción física del relatado y aquellos que realizan referencias metafóricas vinculadas a los tópicos del *carpe diem* y del paso del tiempo.

(10). Parfraseo, traduciendo, unos bellos versos de Borges en “Two English Poems”: “I want your hidden look, your real smile/ that lonely, mocking smile your cool mirror knows”.

Obras citadas

Bataille, Georges. *Breve historia del erotismo*. Trad. Alberto Drazul. Montevideo: Ediciones del Caldén, 1970.

Coddou, Marcelo. "Las claves visionarias". *Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas*. Santiago: Ediciones del Maitén, 1986.

Giordano, Enrique. "Gonzalo Rojas: variaciones del exilio". *Poesía y poética de Gonzalo Rojas*. Santiago: Ediciones del Maitén, 1987.

López Morales, Berta. "Gonzalo Rojas, metamorfosis de lo mismo". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

Monteleone, Jorge. "Temporalidad moderna y poesía". *Hablar de Poesía*. III-6 (noviembre de 2001): 75-79.

---. "El fin de narciso". Heinen, Valeire *et al.* *Pasajes=Pasajes=Passagem: homenaje a Christian Wentzlaff-Eggebret*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2004.

---. "Gonzalo Rojas, el habitante del relámpago". *La Nación*. "Cultura y Nación". 14.12.2003.

Montejo, Eugenio. "Gonzalo Rojas. A 20 años de *Oscuro*". Rojas, Gonzalo. *Oscuro y otros textos*. Santiago: Pehuén, 1999.

Olivo Jiménez, José. “El pensamiento poético de Gonzalo Rojas”. *Homenaje a Luis*

Leal. Madrid: Ínsula, 1978.

Paz, Octavio. *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

Rojas, Gonzalo. *Antología del aire*. México: FCE, 1999.

---. *Oscuro y otros textos*. Santiago: Pehuén, 1999.

---. *Metamorfosis de lo mismo*. Madrid: Visor, 2000.

---. *Antología poética (Serie Entre Voces)*. México: UNAM-FCE, 2000.

“No somos antillanos”: La identidad puertorriqueña en *Insularismo*

[Rubén Fernández Asensio](#)

University of Hawai‘i at Mānoa

A finales de la década de los 20, la intrusión neocolonial de los Estados Unidos dentro de América Latina era ya innegable, y la combatividad orgullosa preconizada por autores como Rubén Darío y José Enrique Rodó al terminar la guerra hispanoamericana había perdido fuerza. La victoria del materialismo yanqui sobre la autocomplaciente tradición humanista latinoamericana empujaba a la introspección y la autocrítica a toda una nueva generación de ensayistas: Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, José Carlos Mariátegui, Jorge Mañach y Ezequiel Martínez Estrada se dedicaron a indagar una definición más profunda de la identidad latinoamericana. De entre todos estos pensadores, sólo Antonio Salvador Pedreira cargó con la circunstancia única de vivir en el único territorio latinoamericano bajo ocupación directa de los Estados Unidos. Su nombre encabeza el de la llamada “generación treintista” que acometió la tarea de reconstruir la cultura puertorriqueña a base tanto de resistir como de acomodarse al control norteamericano. Lanzado desde su posición de primer director del nuevo departamento de Estudios Hispánicos en la Universidad de Puerto Rico, su ensayo *Insularismo* consiguió convertirse inmediatamente en una interpretación canónica de la identidad puertorriqueña.

La crítica reciente ha sido inmisericorde con los aspectos más caducos de la obra de Antonio Pedreira, pero sin intentar situarlo en su contexto. En este trabajo me propongo reexaminar la posición de su ensayo *Insularismo* en la discusión de la identidad puertorriqueña. En primer lugar hay que aclarar ciertas idiosincrasias de su estilo discursivo que tienen relación directa con sus preocupaciones temáticas. Más adelante defino el tratamiento que Pedreira hace de los condicionantes raciales y geográficos de Puerto Rico, y por último determinaré cómo el ensayista extrae de su análisis previo unas recomendaciones para el desarrollo nacional de la isla.

Insularismo ha sido un libro más mencionado y blandido sea como arma o como prueba incriminatoria que leído en profundidad, y una razón principal de esta situación es su dificultad de lectura. Incluso para la norma dentro del género ensayístico, es un texto abiertamente ambiguo y tentativo. Como señala el análisis estilístico del crítico Alberty Fragaso, si según Pedreira la censura colonial es el origen del “merodeo expresivo” como discurso nacional, con *Insularismo*, más que atacar esa tradición retórica de lo indirecto y la alusión, Pedreira la eleva a la categoría de estética. Alberty parte de preguntar por qué *Insularismo* da la impresión de “falsear” Puerto Rico, y llega a la conclusión de que el estilo ambiguo de su autor aún a propósito y procedimiento, al intentar definir algo todavía no plenamente formado (la nación puertorriqueña) mediante un acercamiento indirecto.

Más interesante aún es su tesis de que Pedreira forma parte de la tradición retórica o retoricista que él mismo critica explícitamente. Para Pedreira, la necesidad de eludir la

censura colonial convirtió el “merodeo expresivo” en la característica nacional de Puerto Rico:

He aquí el doloroso vía crucis de nuestras letras. [...] Nuestros autores regionalistas tenían que dedicarse a la prestidigitación, al barroquismo expresivo, a componer alegorías prudentes para expresar a medias sus sentires. (*Insularismo*, p. 64)

Por otra parte, el ensayista parece atribuir a la escuela pública estadounidense la perpetuación de esas prácticas discursivas, mencionando el caso concreto de los fragmentos del *Quijote* aprendidos en su infancia: “¡El párrafo menos cervantino de la obra se convertía, por obra y gracia del retoricismo importado, en un bello modelo ejemplarizante!” (p. 142) Nótese la calificación de “importado” con que Pedreira desnaturaliza el barroquismo superpuesto al legado renacentista hispánico. Sin embargo, más adelante califica ese atavismo de “herencia racial, que nos traspasaron con el pomposo nombre de la isla” (p. 148), un nombre que nunca se correspondió con la mísera realidad local. “El nombre de Puerto Rico fue nuestra primera lección de retórica al borde de la pila bautismal.”

Además de ambigüedad respecto al origen histórico del retoricismo puertorriqueño, hay también contradicción respecto a su alcance geográfico, pues al principio del capítulo había citado a Hostos para generalizar a toda Hispanoamérica lo que Picón Salas llamó “tropicalismo” o “incapacidad para llamar las cosas por su justo nombre.” En este punto es conveniente contrastar su opinión con la de su coetáneo y co-caribeño José Lezama

Lima, quien dedicó su obra crítica a reivindicar el estilo barroco colonial que antes se había tenido por una copia degenerada de lo europeo.

En el barroco, aparte de la consumación de lo español (y a través de él de la tradición grecolatina), el poeta cubano vio también la raíz de una identidad americana que ya incorporaba lo africano y lo indígena, pues su mirada abarcaba todo el continente pese a no haber salido de Cuba prácticamente nunca. En cambio, el ensayista puertorriqueño educado en Nueva York y Madrid discrepaba incluso del más modesto proyecto antillano de Palés Matos para dar prioridad a la definición de la particularidad puertorriqueña: “Para utilizar el acento integral, de conjunto, hay primero que definir el acento particular de las tres islas; una vez aclarado el tono y la dimensión de cada pueblo, buscar entonces la síntesis expresiva del triángulo antillano”. (p. 73)

Al considerarse heredero tan sólo del pasado local, Pedreira declara los tres primeros siglos coloniales “mar muerto” y “en blanco para nuestras letras”, con lo que su juicio de la tradición barroca es mucho más severo. Al contrario de Lezama Lima, no escoge apropiarse de las glorias de México, Perú o Brasil; si menciona otros países de la América colonial es para fijarse sólo en los síntomas más cuantificables del desarrollo (población, imprentas, universidades), y siempre subrayando la inferioridad de Puerto Rico. También se restringe a lo literario sin buscar síntomas de vitalidad cultural en las artes.

Cabe dar la razón a Luis Felipe Díaz, pues, cuando escribe que el filohispanismo de Pedreira es más supuesto que real. En su historia literaria puertorriqueña, el peso de “las

normas ya caducas de la literatura española” y de los “convencionalismos extranjeros” tiene sólo un efecto esterilizador y es un obstáculo que los regionalistas del XIX tienen que vencer para desarrollar una literatura nacional. Pedreira relativiza la inmanencia de la cultura hispánica en Puerto Rico recordándonos la época colonial “las invasiones extranjeras, que tan a menudo nos expusieron a ser franceses, holandeses e ingleses” (p. 83). Este legado accidental, siendo sólo “una actitud en la escala de la cultura occidental” (p. 15), no encuentra un lugar definido entre el universalismo y el criollismo extremos que él defiende por igual. Con el propósito de apoyar el segundo, cita a Unamuno: “De cada país me interesan los que más del país son, los más castizos, los más propios, los menos traducidos y menos traducibles.” (p. 76) Lo paradójico es que haya que acudir a una autoridad metropolitana para autorizar e incluso ordenar el localismo, que más que oponerse al universalismo u ofrecer una alternativa, será su complemento. La metrópoli dicta pues la división del trabajo literario, con la periferia satisfaciendo el hambre de exotismo del centro. Sintomáticamente, el criollismo de Pedreira no se propone tanto reflejar la psique local como el paisaje exterior, y critica a Gautier Benítez porque “no sabía recoger el espíritu del paisaje y reproducirlo objetivamente en sus poesías.” (p. 68)

Por otra parte, el denostado retoricismo es parte de la realidad local que habrá que reflejar. A la hora de explicárselo como precaución criolla frente a la autoridad colonial, Pedreira lo relaciona directamente con la “jaibería jíbara”. Así, lo que antes era símbolo de desunión (el recelo del campesinado blanco frente a la burguesía criolla y la competencia negra) se convierte en rasgo nacional.

En sus notas a *Insularismo*, Mercedes López Baralt trata de definir la jaibería como estrategia protectora del colonizado relacionándola con las teorías de Frantz Fanon. El nexo resultaría plausible si la identificáramos con la incredulidad desconfiada que Llorens Torres immortalizó en su célebre décima “Njú”, reproducida en *Insularismo*. No obstante, el silencio del jíbaro en Llorens vuelve del revés el merodeo expresivo del ensayista; más que dejarse enredar en una logomaquia donde tiene las de perder, el colonizado “coge su machete” y se encastilla, impermeable al adoctrinamiento. En términos de Fanon: “La violencia con la cual se ha afirmado la supremacía de los valores blancos [...] hace que, por una justa inversión de las cosas, el colonizado se burle cuando se evocan frente a él esos valores.” (p. 38)

En verdad, nada resulta más ajeno a Fanon y al lenguaje de la violencia descrito por el martiniqués que el retoricismo tipificado por Pedreira. Mayor semejanza muestra con lo que Édouard Glissant llama “diversión” o desvío, la estrategia de camuflaje que él identifica en los orígenes de la lengua criolla martiniquesa, en el slang afroamericano o en la jerga joal del Quebec sometido a dominación anglófona. Según este teórico, la desaparición de ambas jergas con el proceso de afirmación nacional sugiere que esta estrategia de ocultamiento no conduce a ninguna parte a no ser que el pueblo afectado empiece a verse como nación viable. Mientras que ese fue el caso de Haití, “la creencia popular en Martinica es tal que todavía funciona como si el Otro estuviese escuchando” (p. 22).

El concepto parece aplicable a Pedreira si bien no muy halagador. Por otra parte, no es una excusa para precipitarse a criticar los yerros ideológicos del puertorriqueño, puesto

que Glissant mismo reclama “el derecho a la oscuridad”, atacando “el ideal de universalidad transparente, impuesto por Occidente” (p. 2). Desde su punto de vista, la oscuridad en los estudios postcoloniales es inevitable y refleja la naturaleza fluctuante de las metamorfosis culturales que investiga. También Pedreira, pese a dedicar todo el capítulo “Nuestro retoricismo” a fustigar el “entusiasmo atávico por la sofistería” con que los isleños esconden sus intenciones “en la ornamentación de los párrafos, en la hojarasca protectora” (p. 143), es él mismo culpable de esta “hidropesía retórica”; sirva como ejemplo cualquiera de sus párrafos con sus insólitas metáforas. Parafraseando a Fanon, también en el cerebro del contradictorio intelectual puertorriqueño hay “un centinela vigilante encargado de defender el pedestal grecolatino” (p. 41), en este caso el de la claridad aticista.

La cuestión del jibarismo y su papel en la formación de Puerto Rico se enlaza con otro tema fundamental: la raza. Pedreira retrotrae el despertar de la nación puertorriqueña a *El Gíbaro* y al legado espiritual de Agüeybaná el Bravo que los criollos se apropian. Su análisis del jíbaro o criollo aindiado se anticipa bastante al concepto de transculturación lanzado después por el cubano Fernando Ortiz: los españoles, desgarrados de su país de origen y aislados, se adaptaron al nuevo ambiente abandonando rasgos de su tradición propia y adoptando otros de la cultura india. Aún así, la eliminación física de los indios impidió la transmisión biológica del espíritu de resistencia tan ausente, según Pedreira, en Puerto Rico: “De su organización primitiva heredaron nuestros campesinos el bohío, la hamaca, la tinaja, las higueras... mas no la bravía independencia guerrera que los lanzaba a expediciones arriesgadas fuera del Boriquén.” (p. 21)

Lo que separa a Pedreira de otros ensayistas antillanos coetáneos es precisamente la importancia que da a lo indígena ausente. En su análisis de la estructuración ternaria en *Insularismo*, Eduardo Béjar hace notar que casi todo en el ensayo aparece en tríadas, incluyendo los componentes de la orquesta típica (el güiro indio, el tambor africano y la guitarra española), las opciones literarias coetáneas (el vanguardismo de Evaristo Ribera, el neojibbarismo de Luís Llorens Torres y el negrismo de Luís Palés Matos), y especialmente las razas constituyentes de la nación puertorriqueña. Por otra parte, lo mulato no es en Pedreira una síntesis dialéctica en el sentido hegeliano como sucede en la poesía palesiana, ya que desde su punto de vista no consigue llenar el vacío dejado por el exterminio del componente indígena. La influencia de *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler interpretado por Ortega y Gasset le hace dudar del poder creador de la sociedad criolla: “La cultura y la civilización que tanto nos envanecen — ha dicho Ortega— son una creación del hombre salvaje y no del hombre culto y civilizado.” Si el valor de la vida primitiva es ser fontana de la organización cultural y civil, nosotros no hemos tenido esa fontana. Todo nos vino hecho y manoseado, y así se acostumbró el pueblo al consumo y no a la producción de valores vitales”. (p. 32)

Se percibe muy bien aquí la separación spengleriana entre cultura y civilización, como dos pulsaciones diferentes en un crecimiento orgánico. La cultura, estando todavía ligada a la barbarie y al aislamiento precedentes, es el fermento de desarrollo interior previo a la fase de crecimiento externo sin innovaciones que llamamos civilización. Tal concepto orgánico implica que para Spengler y Pedreira, igual que para Ortiz, los pueblos o “razas” no emigran realmente, sino que deben crear su cultura en el solar que ocupan. Es este enraizamiento en la tierra lo que los indígenas podrían haber aportado

según Pedreira. Su falta tiene graves consecuencias: “Para corregir las aportaciones extrañas nos faltó la base autóctona.” (p. 31)

La mutilación de la tríada originaria indio-blanco-negro nos permite contextualizar el controvertido aserto de que la fusión de razas provoca “con-fusión” y abona la interpretación de Rubén Ríos Ávila de que para Pedreira un país doble y dividido en lo cultural, racial y político es un país desunido. Por un lado, tenemos indicios de su desdén rencoroso a los afroportorriqueños, como cuando los opone al nacionalismo blanco: “Pero cuando el gesto viene empapado de oleadas de sangre africana quedamos indecisos, como embobados ante las cuentas de colores.” (p. 29) Por otro lado, Pedreira piensa muy concretamente en la situación política de su tiempo, con un Partido Republicano anexionista y preponderantemente negro, al definir Puerto Rico como “un pueblo cuya principal debilidad radica en una incapacidad para la acción conjunta y desinteresada. Cuando el blanco protesta el negro acata y viceversa —¿se entenderá este símbolo?—.” (p. 31) No es esta una interpretación que puedan suscribir el muñocismo estadolibrista y otros que ven en Pedreira el adalid de separar política y cultura, tal como recoge José Juan Beauchamp; no obstante, hay que tomarse a Pedreira en serio cuando dice que los puertorriqueños son imprecisos por necesidad y no por gusto, y aquí nos da un buen ejemplo de rodeo al tratar la silenciosa “guerra civil biológica”. Respecto al supuesto racismo de *Insularismo*, Sonia Labrador Rodríguez despeja muchas incógnitas en su estudio de la biografía que el ensayista escribió sobre el político mulato anexionista José Celso Barbosa. Tanto Barbosa como Pedreira eran de origen humilde y habían conseguido una educación en Estados Unidos, encontrando problemas para ser admitidos en la eurocéntrica élite criolla. Sin embargo, en vez de

reclamar el legado cultural de la decadente clase señorial como el ensayista, Barbosa lo atacó con un proyecto de unión a los Estados Unidos, sólo para quedar atrapado en la contradicción entre la retórica democrática del gobierno federal de un lado y del otro las prácticas racistas de la sociedad estadounidense. Sería este caso un ejemplo práctico de cómo para Pedreira el conflicto de intereses encarnado en la mulatez genera confusión política y obstaculiza el proyecto nacional, a falta de un tercero en discordia que posibilite las alianzas.

Rubén Ríos Ávila contrasta las insolubles oposiciones binarias en *Insularismo* (España-EEUU, blanco-negro, hombre-mujer) con la celebración carnavalesca de la confusión y del rítmico “ten con ten” en la poesía negrista de Luis Palés Matos. La dicotomía entre Pedreira y Palés es una simplificación muy útil a la hora de organizar el canon puertorriqueño, si bien minimiza las semejanzas señaladas por Carmen Vázquez Arce. Según ésta, ambos autores basan su respectivo modelo cultural en la interrelación orgánica entre cultura, raza y paisaje, frente a aproximaciones como la de Tomás Blanco en su *Prontuario* que privilegian factores históricos en la formación de la identidad puertorriqueña. Los dos han leído a Spengler, pero Palés parece tomarse más en serio el augurio de la decadencia de Occidente, mientras que Pedreira define todavía una “cultura universal” que, según él, Spengler divide “en dos grandes estadios: la cultura antigua de alma apolínea y la occidental de alma fáustica.” (p. 15) Para Pedreira no hay ninguna solución de continuidad entre ambas, ni puede la civilización árabe reclamar el legado griego con la misma autoridad que Europa. Esta cultura universal no puede, por definición, decaer. En cambio, Palés hace suyo el relativismo cultural implícito en Spengler y ve en la decadencia occidental la oportunidad de alumbrar en

suelo antillano un nuevo ciclo cultural parangonable con los de Europa, China, la India y el México precolombino.

Otro punto de divergencia es el nexo entre cultura y raza. Pedreira se adhiere a la definición tradicional de “raza” usada por Spengler frente a Palés, quien la interpreta en el sentido biológico igual que Vasconcelos en *La raza cósmica*, de manera que el mestizaje sería *conditio sine qua non* para engendrar una nueva civilización. Ahora bien, del mismo modo que Vasconcelos profetiza un mestizo de mente universal (léase occidental), la Mulata-Antilla de Palés es mestiza más que nada por su piel, mientras que sus prácticas culturales son inequívocamente africanas sin revelar un sincretismo profundo. Tenemos aquí un caso similar a lo que Glissant denomina reversión: “el primer impulso de una población trasplantada que no está segura de mantener el viejo orden de valores en el nuevo lugar” (p. 16).

Lo curioso del caso es que sea un poeta blanco quien se deje seducir por este “retorno a África”. Más que reflejar procesos de criollización tal como los entiende Glissant, Palés subvierte el discurso colonialista de los medios estadounidenses que, al presentar Puerto Rico como una nación mulata y salvaje, impedía a los criollos el dejarse representar por políticos de color como Barbosa. El poeta convierte los estereotipos negativos en un arma de resistencia: rasgos como la sexualidad desatada, la suciedad, el mal olor, el canibalismo, el paganismo o especialmente la combatividad que los racistas estadounidenses imputaban al negro “inasimilable” pasan a expresar una identidad puertorriqueña global que, no siendo occidental y teniendo una base biológica, no puede ser absorbida tampoco. En ese sentido y a pesar de las apariencias, Palés es un

continuador indirecto de la poesía jibarista por seguir vinculando la autenticidad isleña a un Otro hostil a Occidente. Por otro lado, en su análisis de Palés, Vázquez advierte que todo contradiscurso parasita su contrario; la estrategia palesiana es esencialista también por atribuir a la cultura negra una raíz biológica que requiere el mestizaje como punto de encuentro con la nación, situado ahora en el futuro mulato en vez del pasado indígena como sucedía en el jibarismo.

Al tipo mestizo que él llama ‘grifo’, Pedreira le atribuye los rasgos positivos que Palés otorga al mulato, concretamente la rebeldía combativa. No obstante, lo opone al mulato “armónico”, que él describe “indefinido y titubeante”, gregario, dividido entre dos fidelidades y desprovisto de impulso creador. Por otro lado el ensayista, al describir su propia generación como “fronteriza”, se identifica también con esa confusión, igual que cuando se refiere al retoricismo y el “mestizaje en nuestra expresión”. Claramente, lo mulato en *Insularismo* es, más que categoría racial, una metáfora cultural y política, caracterizada por el autor en términos ambiguos que mezclan lo negativo (la indecisión) con lo positivo (la armonía de contrarios); también sugiere un futuro, pero más abierto que el trazado por Palés.

Mucho más peso que el determinismo racial parece tener el geográfico en *Insularismo*, como indica el título mismo. Pedreira dedica todo un capítulo a explicar su idea spengleriana de que “la tierra reduce el escenario en que ha de moverse la cultura” (p. 48). Es aquí donde convierte el “aplatanamiento” en característica nacional, que es lo que menos le ha perdonado la crítica posterior; también aquí dogmatiza un pesimismo innato causado por el efecto de la irregularidad meteorológica en la agricultura, y cita a

Samuel Gili Gaya para pintar el paisaje isleño como “amable y profundamente femenino”, lo que hace de Puerto Rico “un pueblo ajeno a la violencia y cortésmente pacífico, como nuestro paisaje” (p. 43). Llega a afirmar que el clima tropical acelera y acorta la juventud en exceso, de lo que diagnostica varios problemas de la educación universitaria en Puerto Rico.

Aquí conviene traer a colación los informes oficiales que médicos y militares como Bailey Ashford, Henry Carroll y Margherita Hamm enviaban a Washington poco después de la ocupación, donde, para complementar el mito del Puerto Rico negro e incivilizado que diseminaba la prensa estadounidense, se teje un discurso paralelo sobre la degeneración del jíbaro blanco en el clima tropical; la misión civilizadora de la nueva metrópoli se tiñe así de tonos médicos y respetabilidad científica. Noel Luna utiliza esos textos para examinar cómo en los poemas de Llorens Torres la defensa del jíbaro, de su paisaje amenazado por el monocultivo azucarero y sobre todo de su vital sensualidad, encierra una refutación directa de la anemia enfermiza que los invasores anglosajones querían imputar a Puerto Rico. Este empeño lo aproxima a su aparente antagonista Palés Matos, también dedicado a glosar las danzas que con su agitación prueban la erótica e incluso violenta vitalidad de las masas puertorriqueñas, en su caso negras. En cambio, Pedreira acepta la retórica del Puerto Rico enfermo, e incluso parece envidiar el cuerpo del invasor nórdico cuando compara la danza criolla con el foxtrot: “Pueblo deportivo, motriz y fuerte, necesitaba un ejercicio coreográfico en consonancia con su constitución atlética, su capacidad gimnástica y su higiénico alpinismo. Puerto Rico, en cambio, país tropical y anémico, buscó acomodo a su expresión en una fórmula bailable lenta y recatada.” (p. 204)

¿Por qué Pedreira interioriza un estereotipo tan desventajoso para Puerto Rico? Una razón primordial es la influencia de Spengler y su teoría de la cultura, sumada a su interpretación de la tradición jibarista. El determinismo geográfico le proporciona la única vía para enlazar hombre y paisaje de tal manera que Puerto Rico sea algo más que una masa de españoles emigrados, ocasionalmente de piel negra. Más aún, añadido al efecto darwiniano de la selección natural y el paso del tiempo, el factor geográfico se vuelve biológico facilitando el resurgimiento de una raza nativa pese al exterminio de los taínos. Por eso define al campesino de las montañas diciendo que “a fuerza de luchar con la inclemente naturaleza, ha desarrollado una admirable resistencia física, casi inmune a las mismas enfermedades que tantos estragos causan a los europeos.” (p. 25)

Pese a contradecir la caracterización del paisaje puertorriqueño como tierno y blando, *Insularismo* exagera los “rigores del trópico” (huracanes, terremotos, enfermedades, calor) para convertir el clima isleño en una fortaleza inexpugnable tal como Palés hizo con la raza: si la geografía es lo que determina el carácter nacional, éste no sólo no cambiará por imperativos políticos sino que absorberá al invasor. Tanto Palés como Pedreira le dan la vuelta a los mitos creados por el ocupante y subvierten sus valores haciendo positivo lo tenido por negativo. Esta puede ser la razón de que al contrario que el discurso colonial oficial Pedreira raras veces achaque los rasgos físicos y culturales del jíbaro a la desnutrición; desde su punto de vista, Puerto Rico es inmune a la domesticación alimentaria. Por añadidura, mencionar la resistencia a las enfermedades tropicales subraya el mejoramiento racial causado por la adaptación al ambiente y antagoniza la nórdica resistencia al frío, la cual causó la superioridad anglosajona según el racismo de la época.

Respecto a la languidez de la danza criolla, Pedreira no silencia su carácter burgués ni su origen extranjero. Aunque ve en ella un ejemplo de asimilación al espíritu isleño, no descuida elogiar la racial “música brava” del interior, y veladamente se disculpa de la atención que concede a la danza haciendo responsable al pueblo por preferir *La Borinqueña* para las funciones de himno oficioso: “Sin ofender a nadie, *La Borinqueña* como himno es una hija natural de nuestro patriotismo; como danza es una hija legítima de nuestra cultura. Y esto basta por ahora.” (p 207).

A su manera ambigua, Pedreira usa pues el símbolo de la danza para revelar el extranjerismo sumiso de la burguesía criolla aplanada por el clima costero, y también su control ideológico sobre la opinión pública. La incómoda observación surtió efecto, y la reacción inmediata de Tomás Blanco y Palés Matos fue reivindicar la plena como verdadera música nacional.

Pese a abrazar el determinismo climatológico, el ensayista expresa sus reservas respecto al geográfico. Desautoriza a Ángel Ganivet, quien atribuye agresividad a los pueblos isleños, diciendo que estaría pensando en Inglaterra, si bien, como se vio antes, presume que los taínos poseyeron esa belicosidad hoy irremediablemente perdida. Más que un determinante geográfico insalvable, Pedreira ve en la insularidad cultural de Puerto Rico un atavismo provocado por la colusión histórica del monopolio comercial español y la piratería extranjera; igual que las murallas de San Juan, el aislamiento ha desaparecido, pero persiste el “angostamiento de la visión estimativa” que produjo. Por esta razón *Insularismo* conmina a la juventud puertorriqueña a viajar, ya que el único

condicionante geográfico que reconoce es la pequeñez del territorio: “En proporción a su tamaño se desarrolla su riqueza, y por lo tanto su cultura” (p. 47). La paradoja es pues que Puerto Rico no puede crear una cultura nacional digna de tal nombre sin comunicar con el exterior.

Por otra parte, el llamado al cosmopolitismo no privilegia ni los Estados Unidos ni Hispanoamérica, sino que pone a ambos al mismo nivel, ya que Pedreira redefine la pertenencia del Puerto Rico colonial al imperio español en términos puramente políticos. Numerosas páginas de *Insularismo* reconstruyen con vívido detalle “el aislamiento impenetrable en que vivía nuestra colonia” (p. 160), sin olvidar las restricciones gubernamentales a la emigración y al comercio. Su imagen del Puerto Rico colonial, a medio camino entre isla de Robinsón Crusoe y colonia penitenciaria, justificaba su escepticismo hacia la antillanía de la isla (entendida como sus vínculos culturales con Cuba y Santo Domingo; *Insularismo* nunca plantea la cuestión de una semejanza con las Antillas no hispanas) y movió a Tomás Blanco a escribir el *Prontuario histórico de Puerto Rico* para refutar la idea de un Puerto Rico periférico y abandonado en favor de las otras Antillas Mayores.

Luis Felipe Díaz coincide en que la adhesión de Pedreira al filohispanismo de la decadente élite hacendada criolla es sólo superficial. Cuando el ensayista escribe que “nosotros fuimos y seguimos siendo culturalmente una colonia hispánica” (p. 17) lo hace para fustigar la falta de creatividad de la élite hispanófila, no para halagarla. Frente al sentir popular que considera el desarrollo de la identidad puertorriqueña abortado e interrumpido por la intervención estadounidense, y que también Pedreira repite a veces

de manera formulaica, Pedro Álvarez Ramos es de la opinión que *Insularismo* describe el surgimiento de la personalidad isleña más bien causado por el intervencionismo español y la contradicción entre los intereses políticos y económicos criollos y los metropolitanos. De este modo, el nacionalismo no sólo tendría una motivación política más que cultural sino que por añadidura se desarrollaría en abierta contradicción con las afinidades culturales, lo que abre la posibilidad de un desarrollo autónomo de política y cultura (quizás un término más apropiado para lo que Pedreira describe que “separación”): “El nativo no renunció jamás a su españolidad puertorriqueña; se consideró siempre español *de acá* con ideas y reacciones distintas a los *de allá*. El puñado de separatistas no formó nunca ambiente: los liberales, reformistas, abolicionistas y autonomistas, formaban legión.” (p. 97)

José Juan Beauchamp explora los artículos de Pedreira previos a *Insularismo* para confirmar su distancia respecto a los postulados independentistas. Este punto de vista lo lleva a minimizar el Grito de Lares y a atribuir más relevancia en la formación del espíritu nacional al “terrible año de 1887” y los Comportes. Además del carácter minoritario de la revuelta armada, su visión del autonomismo decimonónico como un proceso reactivo más que endógeno lo hace subrayar el alcance popular de la conspiración del 1887 y la crudeza de su represión. Sin embargo, hay otra razón todavía más determinante: Pedreira cita a Barbosa literalmente para insinuar que la conspiración fue un intento de consumir la independencia económica de la isla antes que la política, ya que la sociedad secreta obligaba a sus miembros “a no realizar transacción alguna en compra, venta o negocio cualquiera con una firma, tienda o corporación en que no se emplease a puertorriqueños, ni los aceptase como dependientes” (p. 191). El ensayista

sostiene que la “nueva masonería [...] dejó prontamente sentir su influencia en el rápido florecimiento del comercio, la industria y los negocios de los nativos” (p. 191).

Es posible que Pedreira estuviese pensando aquí en la célebre Marcha de la Sal de Gandhi y en el movimiento de desobediencia civil que éste había iniciado en 1920 llamando a los indios al boicot de los productos textiles británicos en favor de los de producción casera. Aunque era demasiado realista para proponer un modelo hindú a la provinciana clase terrateniente puertorriqueña, no se privó de señalar su responsabilidad en la pérdida de la soberanía territorial y económica:

La tierra, ayer no más, nos caía por el corazón en el regazo de la cultura; hoy se nos cae de las manos en los vaivenes de la compraventa alterando su patriótico sentido por uno exclusivamente económico. [...] La tierra, pues, se encuentra en este apenado proceso de transacción, que es como decir de transición histórico-económica. ¿A dónde va la tierra? Nadie podrá decirlo en tanto no se sepa qué pueblo ha de decir la última palabra. (p. 50)

Este es el momento más dolorosamente lúcido en Pedreira, cuando critica la hipocresía y la inconsistencia del nacionalismo hacendado: “Hablamos de nuestra tierra y la hemos vendido.” (p.138) Es bajo este prisma como hay que entender las referencias a la dicotomía Ariel-Calibán lanzada por José Enrique Rodó hacía tres décadas y ya familiar para la élite isleña. *Insularismose* hace eco de la retórica arielista denunciando el materialismo yanqui, pero siempre da ejemplos concretos de su contagio en los puertorriqueños mismos y en su economía interna, sobre todo en el auge del

consumismo improductivo: “El esparcimiento se tornó negocio; hay que pagar por todo.” (p. 114) Por otra parte, en algunos pasajes parece subvertir abiertamente la escala de valores nacionalista: “Todo puertorriqueño que no tenga sus facultades empañadas por antagonismos e idolatrías tiene que reconocer el maravilloso progreso alcanzado en los últimos treinta años.” (p. 100)

En otros momentos constata también el desarrollo del telégrafo, la luz eléctrica, las carreteras, los hospitales, y por encima de todo del sistema escolar público, que acapara páginas y páginas de *Insularismo*. Pedreira describe con lujo de detalles el patético estado de la instrucción pública bajo la colonia española, y siente agudamente la paradoja de ser él mismo un fruto de la campaña educativa lanzada por el gobierno estadounidense, por lo que no puede aceptar la ideología rodoniana tal cual. Por esta razón, aun desvinculándose del discurso anexionista y negando la relación entre la ocupación colonial y el progreso material, acepta este último como un signo inevitable de los tiempos que no es posible disociar del progreso del materialismo:

...o achaquemos a ninguno las condiciones universales que en cada época han prevalecido; muchos de los cambios que se adjudican en nuestro país a los norteamericanos, no provienen precisamente de ellos, sino de la época que los impone igualitariamente en Australia, en España, en Chile, en Puerto Rico... Cada transformación provechosa, venga de donde venga, es ineludible y necesaria. Todo pueblo que quiera mantener la sanidad de sus pulmones tiene que respirar aires de fuera. (p. 114-115)

El proyecto que *Insularismo* bosqueja es pues una armonización de lo material y lo espiritual, envuelto en metáforas rodonianas que lo hagan digerible para la élite puertorriqueña. Si por un lado consuela su catastrofismo concediendo que “hoy somos más civilizados, pero ayer éramos más cultos” (p. 103), por el otro el panorama histórico que pinta no deja duda de que el legado hispánico es incompleto y de segunda mano; Pedreira sugiere que las verdaderas oportunidades para la cultura yacen en el futuro. He aquí su recomendación para vencer los límites del territorio y la superpoblación: “No cabe otro recurso que la expansión vertical: ir hacia arriba, hacia adentro, hacia abajo, para cultivar ideas y sentimientos viriles. De no aumentarnos culturalmente estaremos condenados a la ingrata condición de peones.” (p. 46)

Además de subrayar el beneficioso resultado del fomento de la cultura, esta exhortación deja claro que el referente ideológico pedreriano no es Rodó sino Spengler, quien introdujo la metáfora del árbol para explicar los ciclos culturales (“la civilización es horizontal; la cultura, vertical”, p. 103), la misma metáfora que Palés usó para organizar su poemario *Tuntún de pasa y grifería*: el tronco y las ramas. En repetidas veces Pedreira advierte que el problema que plantea “no es el de la civilización, sino el de la cultura”, definiendo la segunda como “asunto más cualitativo que cuantitativo” (p. 101). Es el desarrollo no de lo material sino de las ideas, que no se puede contar ni medir con medios estadísticos como quisieran los apologetas de la ocupación.

Frente a la obsesión del jibbarismo y el negrismo por lo ancestral y racial, Pedreira es tajante: “Volver atrás es inútil.” (p. 219) Significativamente pone su capítulo “He aquí las raíces” casi al final del libro, después del viaje en la simbólica nave nacional, y las presenta (la equitación, la danza, el acento) en un cuadro deliberadamente heteróclito,

que hace exclamar a su comentarista Tomás Blanco: “¿Y estas son ‘Las raíces’? Más bien son fenómenos episódicos, fruto del ambiente, la historia y la casualidad.” (p. 333) Claramente el ensayista no ve en estos elementos inconexos y de origen dispar un asidero para refugiarse del presente sino las piezas con que construir un futuro nuevo con un criterio selectivo, y lo dice explícitamente: “Arranquemos las raíces ya secas y afiancemos las que tiene estirpe.” (p. 215) El proyecto nacional de *Insularismo* se convierte así en una propuesta que asiente por igual las raíces culturales y materiales de este crecimiento futuro. Aunque no olvide mencionar la supresión de todas las subvenciones de carácter artístico por el ocupante estadounidense, el libro también señala la dificultad de hacer comprender a las autoridades locales “que una biblioteca municipal es tan importante como una plaza del mercado o un matadero” (p. 113). Sin dejar de alabar a los compatriotas que han aprendido del ocupante “la técnica de los negocios y el secreto de la economía”, también les recuerda su responsabilidad para con la cultura y recrimina su filisteísmo: “Se puede ser mecánico, o profesor, o médico, o *business man* sin desleales agresiones a la cultura.” (p. 112)

El mismo estilo de Pedreira es un ejemplo de su “mulatez” y del sincretismo que propugna: ciencia y poesía, civilización y cultura, modernidad y tradición, economía y espíritu, universalidad y localidad. Como ha indicado Díaz, *Insularismo* amalgama las reminiscencias de la literatura decimonónica con las metáforas médicas y económicas, lo que da una impronta tan particular al libro. Su autor conmina a las élites puertorriqueñas a engendrar una nueva generación de maestros que sean médicos y filósofos a un tiempo.

Es precisamente ese elitismo lo que ha acarreado más críticas a Pedreira. Se le ha llamado racista, machista, paternalista, enemigo de la democracia... Pocos han querido conceder que todas esas características eran antes que nada las de la élite terrateniente y burguesa de su época, a la cual Pedreira no pertenecía por origen y cuyo lenguaje tenía que usar si quería entablar diálogo con ella, a la vez adulándola y criticándola entre evasivas. En vez de juzgarlo con el rasero de nuestra mentalidad actual, resulta más provechoso rescatar lo positivo de su pensamiento, que es su modelo antiesencialista de la identidad nacional. Aunque el estadolibrismo de Muñoz se apropiase luego de algunos aspectos de sus ideas, Pedreira difícilmente reconocería como herederos a los tecnócratas muñocistas, ya que siempre criticó a los profesionales de la demagogia. Insistiendo sin cesar en que su proyecto era puramente cultural, poco podría imaginar que tras su muerte se convertiría en un pretexto para perpetuar el *status quo* político y mantener Puerto Rico en un limbo. Pese a todo, la nave al garete de Pedreira, con su vaivén móvil y fluctuante, continúa siendo una sugestiva invitación a aceptar la ambigüedad, incluso para naciones independientes, ahora que el rumbo marcado por la civilización occidental ha sido puesto en cuestión.

Obras citadas

Alberty Fragaso, Carlos. "Atrechos por el extravío': Propósito y procedimiento en Insularismo." *Revista de Estudios Hispánicos* 22 (1995): 299-308.

Álvarez Ramos, Pedro. "Reflexiones en torno al discurso histórico 'treintista': El siglo XIX puertorriqueño en el Insularismo de Antonio S. Pedreira." *Revista de Estudios Hispánicos* 22 (1995): 237-51.

Beauchamp, José Juan. "Los aterrizajes de Antonio S. Pedreira: El pretexto de Insularismo." *Revista de Estudios Hispánicos* 22 (1995): 253-67.

Béjar, Eduardo. "Antonio S. Pedreira en Insularismo: Figuración trópica triple de Puerto Rico." *Revista de Estudios Hispánicos* 17-18 (1990): 319-28.

Díaz, Luis Felipe. "Insularismo y el ingreso a la modernidad." *Revista de Estudios Hispánicos* 22 (1995): 285-97.

Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. (1959) Trad. Julieta Campos. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1963.

Glissant, Edouard. *Caribbean discourse : selected essays*. Trad. J. Michael Dash. Charlottesville: University Press of Virginia, 1989.

Labrador Rodríguez, Sonia. "Mulatos entre blancos: José Celso Barbosa y Antonio S. Pedreira: Lo fronterizo en Puerto Rico al cambio de siglo (1896-1937)." *Revista Iberoamericana* 65.188-189 (1999): 713-31.

Lezama Lima, José. *El reino de la imagen*. Ed. Julio Ortega. Caracas, Venezuela:
Biblioteca Ayacucho, 1981.

Luna, Noel. "Paisaje, cuerpo e historia: Luis Lloréns Torres." *Torre: Revista de la
Universidad de Puerto Rico* 4.11 (1999): 53-78.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. (1940) Caracas:
Biblioteca Ayacucho, 1978.

Palés Matos, Luis. *Tuntún de pasa y grifería: poemas afroantillanos*. San Juan de
Puerto Rico: Biblioteca de autores puertorriqueños, 1937.

Pedreira, Antonio Salvador. *Sobre Ínsulas extrañas: el clásico de Pedreira anotado por
Tomás Blanco*. Ed. Mercedes López Baralt. San Juan P.R.: Editorial de la Universidad
de Puerto Rico, 2001.

Ríos Ávila, Rubén. "La raza cómica: Identidad y cuerpo en Pedreira y Palés." *Torre:
Revista de la Universidad de Puerto Rico* 7.27-28 [2] (1993): 559-76.

Rodó, José Enrique. *Ariel*. Montevideo: Impr. de Dornaleche y Reyes, 1900.

Spengler, Oswald. *La decadencia de Occidente: bosquejo de una morfología de la
historia universal*. Trad. Manuel García Morente. [Madrid]: Calpe, 1923.

Vasconcelos, José. *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*. Paris: Agencia mundial de librería [192-].

Vázquez Arce, Carmen. “El Tun tún de pasa y grifería: Un proyecto cultural.” *Revista de Estudios Hispánicos* 22 (1995): 269-84.

Lezama's Fiestas (1)

[Roberto González Echevarría](#)

Yale University

The most significant Cuban literature and art to emerge after the Avant-Garde were associated with the poet and cultural promoter José Lezama Lima, the central figure in a movement organized around *Orígenes*, the influential magazine that he co-directed with José Rodríguez Feo between 1944 and 1954. Lezama's work and that of many of his associates began in the late 1930s, as Cuba emerged from the Depression and many artists and intellectuals, among them Alejo Carpentier and the painter Wifredo Lam, returned from Europe, fleeing the end of the Spanish Civil War and the impending world war. The fall of the dictator Gerardo Machado and the abortive revolution that followed it in 1933 led to a certain recovery and stability, under the guidance of Fulgencio Batista, who ruled as head of the army while several puppet presidents succeeded one another and the frustrated revolutionary groups fought amongst themselves. Toward the end of the decade, a kind of national unity was achieved. A constitutional convention in 1939, composed of members of most political factions, drafted the very progressive 1940 constitution, which was enacted as Batista took power after a legitimate electoral victory in which he was supported by a broad coalition that included the Communists, who would have two of their own in his cabinet.

In addition to the returning Cuban artists and intellectuals, there arrived in Cuba a host of Spanish exiles –professors, intellectuals, artists-- who would have an immediate and lasting impact on Cuban culture. They found on the island the numerous Spanish immigrants who had come during the first thirty years of the Republic, many of whom had done well and created powerful economic and social institutions. Some of these and their descendents were partial to Francisco Franco and his newly installed dictatorship, but they did not prevent the exiles who were fleeing his regime from being well received on the whole. Batista was not favorable to Franco, which helped them. Many of the newly arrived and arriving Spanish intellectuals and writers were disciples of the Spanish philosopher José Ortega y Gasset, who had a substantial following in Cuba and throughout Latin America. This made their integration smoother. Their impact on Lezama and his group was decisive, specifically through the figure of the great Spanish poet Juan Ramón Jiménez, who spent several months in Cuba in 1937 and took a liking to the young Cuban poets of the moment.

If an overarching principle had to be named as defining Lezama's group, it would be "transcendental nationalism;" the search for the essence of Cuban culture not in race or history but in and through poetry and art. Lezama did not partake of Afrocubanism, nor did he indulge in the exaltation of the white *guajiros* (peasants) as the source of nationality, though he occasionally used their traditional stanza, the *décima*, in his poetry. He sought a higher synthesis in which all those cultural components already would have been absorbed, with the result that, unlike Afrocubanism, his work and that of his associates, including the great mulatto poet Gastón Baquero, is devoid of exoticism. This does not mean that Lezama and his group were "pure" poets, or that

their art eschewed Cuban social reality or history, but rather that these were interpreted by a hermeneutics seeking to discover their poetic essence.

Lezama, and many of his friends were Catholics and although certainly not pious or orthodox their approach had a Christian foundation, as did their attitude toward life, which was, on the whole, optimistic. While they were evidently heirs to the Avant Garde, they did not share that movement's nihilism and negativity, and they were decidedly opposed to Existentialism, the philosophic trend that emerged after World War I and that had, through the works of Ortega y Gasset, a disciple of Heidegger, and later through Jean Paul Sartre, great influence in the Spanish-speaking world. The Ortega y Gasset Lezama and others favored was an earlier one, whose main influence was Oswald Spengler.⁽²⁾ They also rejected Freud, a pillar of the Avant-Garde who did not have widespread influence in Latin America. Transcendence through poetry –i.e. art—was their goal, the discovery and achievement of beauty through an immersion in the nation. The Cuban fiesta, particularly in Lezama's writings, was a central topic or motif, in some measure because it could lead to a sublime sense of delight at the possibility and achievement of resurrection in the poetic as a way of defeating death, but also and concomitantly because the fiesta comes folded within a transcendental understanding of time.

Though a poet, Lezama's greatest and best-known work is his novel *Paradiso*, published in 1966 but in the making since the forties; one of its chapters appeared in a 1949 issue of *Orígenes*. It is one of the most audacious and original texts published anywhere in the twentieth century. As opposed to Carpentier's, Lezama's artistic

development cannot be charted against the backdrop of the evolving avant-garde movements, like Surrealism. He seemed to work oblivious to literary fashions, and he wrote in a style that shocked the likes of Julio Cortázar, the Argentine writer, who said that upon reading *Paradiso* he exclaimed “one cannot write like that;” such was Lezama’s apparent untutored naivety.⁽³⁾ Cortázar was right. Lezama wrote in a style that was “prelapsarian,” devoid of guilt and before the law, ignoring grammar, the rules of style, and good taste. It is a mixture of kitsch and the sublime. This stance is one with his poetics and philosophy of life, which was profoundly Christian in its inclusiveness, and with his view of Cuba as a festive nation.

Fiestas are not only frequent in Lezama’s fiction, but his entire poetic system is predicated on a concept of the festive. In fact, one of Lezama’s best known lines of poetry, which graces his tomb in Havana’s Colón Cemetery, is “La mar violeta añora el nacimiento de los dioses,/ya que nacer aquí es una fiesta innombrable,” or “the purple sea longs for the birth of the gods/because to be born here [i.e. Cuba] is an unnamable fiesta.”⁽⁴⁾ The festive, for Lezama, shares with poetry a quality that he considers essential to both, and that he called “lo hipertélico,” the “hypertelic,” from the Greek *hyper*, superior or excessive, and *telos*, end or goal. The hypertelic is that which goes beyond the end, beyond the “telos,” absorbing it, destroying it—I would say illuminating it-- as it emerges from it. It is in the hypertelic that the “image,” which is the basis of poetry according to Lezama, reveals itself. Elements that constitute the fiesta or are like it –poetry, music, dance, sports, gluttonous eating and drinking-- are not predetermined by anything and partake of the hypertelic. These activities obey no specific need, are not guided by a definite intention, and do not try to reach a specific

goal. Like beauty, which all of them contain in some measure, the hypertelic is self-sufficient yet fundamental to the structure that they surpass, defining it backwards, as it were. The hypertelic is at the foundation of Lezama's Baroque aesthetics, which is an aesthetic of excess.

This concept has much in common, precisely, with George Bataille's notion of excess, and even with Jacques Derrida's "supplement," being that which, going beyond the system, paradoxically characterizes it from its borders or actually beyond them.

Lezama's excess, however, though homologous to Bataille's notion of expenditure, which to him is the violent residue of Hegel's and Marx's dialectic, is its correlative opposite. Bataille's orgiastic *potlatch* is a destructive feast driven by his obsession with shit—an eschatological scatology. In the end, Bataille's system is a metaphysic of shit, if such a thing is conceivable. Lezama's excess, on the contrary, is a festive incorporation of the material, a communion with an abundance whose existence is to be celebrated.

Derrida's *supplement* is more abstract. It was applied at first to writing, seen in the West, he claims, as a suspect (parasitic) supplement to the oral, which is presumed to be the carrier of truth (being allied to the pneuma, the breathing spirit). But writing, from that exiled and vulnerable position, revealed through its inner workings (*différance*) the impostures of the oral and the impossibility of achieving knowledge or the revelation of being through language. Lezama's excess joyfully brims over the limitations of language by means of a doctrinal act of the will (a faith) whose validity is untouched by corroboration, preferring to remain in the realm of the poetic.(5)

These hypertelic activities are related to another decisive concept in Lezama, which he draws from his Christian foundation: resurrection. Lezama often insisted that “man is not for death,” as Heidegger had proclaimed, but for resurrection, which for him meant a rebirth through poetry.⁽⁶⁾ The fiesta, an amalgamation of all the basic customs and practices of Cuban culture, is a joyous celebration of this triumph over death. In this sense, all of Lezama’s works are a fiesta, including his massive *Paradiso*, which constitutes a victorious creation sparked by a tragic misfortune, the death of the father in the fiction, which is, of course also the death of Lezama’s own father in real life.

Paradiso is an autobiographical *bildungsroman* that narrates the sentimental and artistic education of José Cemí and the history of the Cemí family in the wake the death of Colonel José Eugenio, an officer in the army of the Republic who died of an unspecified illness in Pensacola, Florida, while on training exercises with the U.S. army.⁽⁷⁾ Cemí, a boy when the beloved Colonel dies, grows up in the care of his mother, grandmother, and uncles. We follow him through his education, his acquisition of a coterie of friends, some of whom are intellectuals and aspiring poets, his sexual awakening, and eventually his entrance into the university. The novel ends as Oppiano Licario, an enigmatic poet who witnessed the death of the Colonel, conveys to Cemí a poem that ignites his own poetic imagination and makes him fit to “begin again,” the last words of the novel. There are obvious echoes of Goethe, Proust and Joyce in this story, particularly of the latter’s *Portrait of the Artist as a Young Man*, because of the Catholic context of Cemí’s education and his poetic inclinations and those of his friends; at the same time there is also a good deal of *Ulysses* in the minute descriptions of Havana and the protracted discussions about literature and philosophy among Cemí’s friends.

This is merely the narrative frame of the novel, which describes Cuban everyday life in ever accumulating details and luxuriantly chronicles the development of the family, as its center shifts from the deceased father to Rialta, his widow and Cemí's mother. The historical context of the novel, though not precise, is a suitable backdrop to what is, apart from its style, fairly conventional; it is the early decades of twentieth century Havana, when Lezama, who was born in 1920, was growing up. But *Paradiso* displays frequent passages of bravura or of elevation in the sense of Longinus' sublime, in which apparently insignificant objects or activities are highlighted with great intensity, acquiring symbolic meaning. Among these are family dinners, food, drink, dress, sexual organs and acts, games, all of which are described in a style that never makes concessions to clarity or brevity, or reflects the relative dignity or importance of its subject matter; it is a style that is Lezama's signature and the same in which he spoke in real life, regardless of the situation.⁽⁸⁾ The novel's language is consistent with Lezama's relish of sensuality, which he opposes to death with a cornucopia of pleasures, physical, metaphysical, and artistic, in a language that acts as if it were itself a form of resurrection. It is, in a word, festive, and fiestas play a prominent role in Lezama's poetics, particularly lavish dinners, or Baroque banquets, on which he focused in one of the lectures collected in his book of essays *La expresión americana* (1958).

Through the microcosm of the Cemí family, which through the marriage of the Colonel to Rialta includes the Olayas, Lezama endeavors to create a summa of Cuban culture. In fact, because the Cemís are involved in sugar and the Olayas in tobacco, their union is a kind of allegory of Ortiz's thesis about Cuban culture being a

“counterpoint of tobacco and sugar,” the title of his famous 1940 book.⁽⁹⁾ Moreover, Cemí, is not a Spanish surname (much less Basque, as the characters allege, and which Lezama is), but the Taíno word for their stone idols. Cemís were the three-cornered figures that the Taínos, the original inhabitants of Cuba worshipped. There are other suggestions in the name, such as “sema,” unit of meaning, and “soma,” body. But “cemí,” in Cuba, is a Taíno deity about whom we learned at school, not through any kind of veneration. With this word Lezama invokes the pre-historical origin of Cuba, an origin, of course, more poetic than anything else, as the Taínos were exterminated thanks to the arrival of the Europeans at the end of the fifteenth century; what remains of them, other than many words, are archaeological curiosities. Lezama himself claims that the first Cuban poetic expression was a metaphor used by Columbus, when he referred to the Taíno women’s hair as silky as a horse’s mane.⁽¹⁰⁾

As an origin, Cemí is more poetry than historical reality, but that is precisely why Lezama uses the name. Like Vico, who had a profound influence in Latin America, Lezama believed that a people’s poetic conception of themselves, their mythological or epic origins, was an important part of their history. By calling the family whose history constitutes the central story of *Paradiso* “Cemí,” Lezama endows the novel with an allegorical dimension: this microcosmic group’s vicissitudes represent the origin and evolution of the macrocosmic society in which they are embedded. Cuba is to Paradiso what Ireland is to *Ulysses*, and the universe to Dante’s *Commedia*. The protagonist’s growth leads him to acquire a poetic knowledge of himself and the world, which highlights the primacy of the self-contained, allegorical conception of poetic language as the key to comprehending the world.

Fiestas, as mentioned, are a key component of Lezama's poetic universe; they serve as keys to his understanding of Cuban culture and of culture and poetry in general. The festive, in all its sensuality and struggle against death, endows matter, most significantly the body, with a transcendental dimension expressed through poetic language.

Lezama's fiestas display all the main features of the event viewed from an anthropological perspective: they mark a transition, being a moment of union and dispersal, they occur at special places and times, involve a variety of activities the principals of which are eating, drinking, music, and dancing. There are two that I consider crucial to Lezama's conception of the Cuban fiesta because they establish a counterpoint between the domestic and the public, between the home and the street as privileged sites; a counterpoint that illuminates his comprehensive conception of Cuban culture, both in its intimate and public manifestations. These fiestas are the family dinner that takes place in chapter seven of *Paradiso* and the carnival scene that is the focus of the poem "El coche musical." Both take place in Havana: the first in the home on Prado Boulevard where the widowed Rialta, Cemí's mother, has moved with her family after the death of the Colonel, and at the Parque Central, the elaborate park to which the center of Havana was moved after independence in 1902. Now that the Colonel is gone, the house is "the Olaya household" (162).[\(11\)](#)

Chapter seven of *Paradiso* narrates José Cemí's passage from boyhood to young adulthood. The novel has fourteen chapters, so seven marks the turning point to the end. The chapter centers on a family reunion and dinner and on the charismatic, iconoclastic and iconic figure of Uncle Alberto. A ne'er-do-well who squanders money on gambling and other vices, he serves to the protagonist as a counterpart to the dead

father (uncles are supplemental fathers, often looking like them, but being devoid of their menacing authority). Uncle Alberto, who is killed in a car crash at the end of the chapter, is like a “joker” in all senses of the word; in dying he becomes the principal scapegoat of the feast celebrated in the chapter –the turkey that they eat is his double or emblem. Described in loving detail, the family dinner is, as mentioned, the principal scene of the chapter; it is one of the most memorable in Lezama’s oeuvre, which has even given rise among Cuban writers and intellectuals to the expression “cena lezamiana,” “Lezamian dinner,” to allude to any copious feast.

With a Balzacian eye for economic detail that one would hardly expect of him, Lezama describes a house that, because of its location on Prado Boulevard, its elaborate doors, windows, inner patio and multiple rooms, bespeaks of past glories in colonial times, yet the fact that the upstairs is usually rented out reveals that the owners are no longer wealthy. There are, for instance, squabbles in the family because of the financial assistance that Leticia, a sister of Rialta who lives in the provinces in some comfort, provides the widow. Grandmother Augusta scolds Uncle Alberto severely because he shows up infrequently and then only to ask for money, which he proceeds to squander. She stills gives it to him. Fine china and an elaborately embroidered tablecloth are brought out for the dinner, with explicit indications by the narrator that they hark back to an era of splendor no longer known by the family. Rialta anxiously awaits the mailman who will deliver the check with the Colonel’s pension. It arrives, to her relief, as the chapter ends. This is the house prepared for the feast that will celebrate the coming together of faraway members of the family, like Leticia and her husband Santurce, a doctor, who live in Las Villas, the central province, and Demetrio, a dentist

who now lives in Havana in modest circumstances, and whose wife is a mulatta whom he married on the Isle of Pines, where she ran a pool hall. All these representatives of various social classes gather in the Prado Boulevardhouse, brought together by the ritual organized by Doña Augusta, the maternal (Olaya) grandmother.

The time of this fiesta is also significant. The dinner takes place on a stormy November evening, drizzly, windy, and with large waves pounding the seawall of the Malecón, the seashore drive on the edge of the Gulf of Mexico, not far from the house. It is, appropriately, an autumn ritual, one marking with forebodings of death the impending arrival of winter. Although the turning of the seasons is not as important in the Caribbean as it is in northern regions, there are vestiges of autumnal rituals that derive from the Spanish Catholic tradition. In early November, for instance, the Day of the Dead is observed, not with the grandiosity of the ritual in Mexico, but the Día de los Fieles Difuntos, or Day of the Faithful Dead, as it is called in Cuba, is an important holiday. All this underscores the presence of death at the dinner and in the entire chapter, as well as the role the house plays in providing shelter and refuge to this clan that is soon scatter again.

Like all fiestas, this celebration marks both reunion and dispersal, people who come together for the occasion but part ways, often through death, afterwards. The narrator alerts the reader to this: “A family dinner mingling gravity and simplicity had warned them that the time for dispersion had come...” (185).⁽¹²⁾ This ominous quality of the dinner makes the time of the reunion especially worth seizing and elevating; it is a time that celebrates itself, as it were. The signs of impending departures are everywhere,

such as the cancerous tumor of the beloved grandmother Augusta, Uncle Alberto's dangerous adventures in a bar, in which he is entangled with a Mexican charro who is a figure of the devil, and eventually his death. But the presence of death at the dinner is also evident in the animal flesh and vegetables being consumed and the conversations they elicit. To be sure, conversation is a significant component of the dinner both as a festive activity in which the guests display their rhetorical skills and wit, as well as the ways by which their words invest the food with meaning.

The dinner is, needless to say, lavish. It includes six courses: a plantain soup, a beet salad, a seafood soufflé made with prawns and lobster, a roasted turkey, a frozen cream for desert, made with grated coconut and pineapple, and fruit. These dishes are lovingly described, with commentaries on their colors, shapes, and origins. Eating in Lezama is a poetic process by which matter is metabolized into flesh, making of the feast a collective communion whereby, in eating the same foods, all become one substance. Hence, eating these meats, sea foods, vegetables, and fruit, all products of Cuba's nature, makes the dinner guests, more than family, one with the motherland, and one in flesh and spirit (when speaking, Lezama always used "incorporar" instead of "comer" to signify eating). Of course, to consume these fish and fowl they first have to be killed; they have to die to be reborn in those who consume them, just as the legumes and fruits must be transformed in the passage from field or orchard to the dinner plate and the stomachs of the diners. This sequence from death to life is brought out in the conversation in three ways. First, when one of the children refers to the turkey as a "zopilote" and is corrected by Cemí, who explains that the proper Mexican word for the bird is "guajolote," if a Mexican word is to be used. Someone adds that "zopilote" refers

to a carrion bird whose Cuban name (aura, buzzard) he declines to even pronounce because of its ominous connotations. The turkey thus has been associated with death, and eating with the consumption of carrion. Grandmother Augusta brusquely changes the topic of the conversation. The prawns are next addressed, and it is mentioned that Cuban fishermen believe that when these animals feel the nearness of death they let themselves be carried by the current to a place where they join many others whose bodies make up the coral foundations of the island of Cuba. Here the metaphor of eating as a metabolic process is clear: they are partaking of the nation's material foundation.

The third is the most complicated and noteworthy. Uncle Demetrio awkwardly knocks a slice of beet onto the fine cream-colored tablecloth, making three very visible, embarrassing red stains on it:

It was then that Demetrio blundered. As he cut his beet, he lost the whole thing, and while he was attempting to recover it, the untimely pricked red ball began to bleed. Demetrio trapped it for a third time, but it broke and slid away; half was stuck to the fork and half, with a new malign insistence, laid its wound once more upon the delicate cloth, which soaked up the red liquid with slow avidity. As the ancestral cream color of the tablecloth mingled with the beet's monsignorate, three islands of bleeding showed up among the rosettes" (182).[\(13\)](#)

The suggestion of blood could not be clearer. Uncle Alberto comes to the rescue, jokingly trying to cover the stains with the shells of prawns already consumed by him and José Cemí. But in spite of the mirthful turn he gives the accident, the ominous signs of the red spots on the tablecloth are evident: “In the way the threads absorbed the vegetable blood, the three stains opened up in somber expectancy” (182).⁽¹⁴⁾ The announcement of Alberto’s death lodged in this apparently trivial accident is fulfilled at the end of the chapter. After the taxi in which he is riding smashes into a train, hurling Alberto’s face against the windshield and snapping his neck, the railroad guard who approaches his prone body “took a handkerchief out of Alberto’s pocket, on which from lack of use the [ironed] squares could still be seen, and he covered Alberto’s face with it, but the blood was still pouring out and followed the careful creases down to one corner, where his initials had been delicately embroidered by Doña Augusta” (195).⁽¹⁵⁾ Like the tablecloth’s fabric absorbing the beet’s juice, the handkerchief absorbs Uncle Alberto’s blood. This textile image binds together the text of the chapter and seals, as it were, its festive theme. Alberto is the scapegoat of the fiesta; he, the charming chosen one, who embodies life and poetry, is the sacrificial victim. It is the price extracted by death for the revelry, its revenge for the affront made by the lavish dinner in flaunting the unity of the family. We might say that Alberto’s death is embedded in the fabric of the fiesta, revealing the tragic element of Cuban, of human culture.

For Cemí the death of this supplemental father signals the beginning of his adult life. Henceforth he will become increasingly involved with his friends; although still within the family home, he will make the city more and more his world. The mysterious figure who appeared in the bar room fracas between Alberto and the Mexican, the

darkly attired Oppiano Licario, will become his new guide. The family dinner proved to be the ritual of dispersal conjured up by the unity that it celebrates. It is the bright and dark center of the novel, its chiaroscuro play of white and black.

If in *Paradiso* the fiesta is an intimate, family ritual celebrated within the home, in “El coche musical,” first published in 1960, Lezama focused on a street festival, the once famous Havana Carnival, taking place not just outdoors but in Central Park.⁽¹⁶⁾

Whereas in the nineteenth-century depictions by Landaluze’s and Miahle’s of the “Fiesta del Día de Reyes” Havana’s hub was the Plaza de San Francisco by the docks, the center of the capital’s urban life is now the Parque Central, a space that embodies civic society and represents, by its location, buildings, and monuments, the power of the State. Built in 1903, just after the proclamation of the Republic, Havana’s Parque Central is nothing like its counterpart in New York, which, being a large green area, owes much to the fashion of English gardens. Havana’s Parque Central is a very European public square that celebrates the new nation in paving stones, masonry, and concrete. There is a statue of national hero José Martí in the middle of the park, palm trees (symbols of Cuban nationality), and imposing buildings all around. These are edifices that boast of the nation’s prosperity in the early decades of the Republic, such as the huge and lavish Centro Gallego, with the National Theater next to it, as well as the Hotel Inglaterra with its Louvre Café and famous portals on the ground floor facing the Parque Central. The Centro Gallego or Galician Center, was the palatial building erected by the numerous Galician population of Cuba. It rivaled the Centro Asturiano, Centro Vasco, and Centro Español, whose equally ostentatious structures located nearby had been erected by other Spanish regional groups.

The Louvre Cafe was the favorite meeting place of poets and baseball players in the nineteenth century, the acme of Havana's cosmopolitanism.⁽¹⁷⁾ One corner of the Parque's Central Square led to the Manzana de Gómez ("Gómez's Block"), a pedestrian mall that housed many elegant stores. The Parque itself is located at the head of Prado Boulevard (where the Olayahouse is situated), which leads out toward the sea, and the Morro Castle guarding the entrance to the bay –the Prado was named after the one in Madrid. The blue sea and the Morro's lighthouse can be seen from the balconies of the Inglaterra Hotel. This fusion of public spaces connotes continuity, for the Prado was the boulevard on which the ostentatious carriages of the Cuban elite paraded in the nineteenth century, as depicted in Cirilo Villaverde's *Cecilia Valdés* and Frédéric Miahle's famous prints. The Parque Central, more compatible with the automobile era, boasts of Havana's belonging to a cosmopolitan world of travel, American tourism, and European immigration. Lezama could not have chosen a setting more representative of the modern Cuban nation for his fiesta poem.

The timing, of course, need not be elaborated upon: it is Carnival, the season of revelry, relaxation or inversion of customs, rules, and mores, taking place just before Lent, when prohibitions will return with exceptional rigor and remain in place for over a month. During the early decades of the Republic, the Havana Carnival achieved great splendor, with floats and *comparsas* (dancing quadrilles) parading through the streets of the city. It was not quite New Orleans, but it competed favorably with the renowned Santiago Carnival, celebrated on the eastern end of the island. In the poem, which is narrative in structure, Lezama has placed a leading figure, a protagonist, who presides

over the proceedings: the composer, musician, and band leader Raimundo Valenzuela. He was a prominent and popular mulatto performer from San Antonio de los Baños who was instrumental in the creation and dissemination of the *danzón*, the first popular form of Cuban music, which bound together social classes and races with its alluring rhythms and capacity to incorporate melodies from a great variety of sources. “El coche musical” is dedicated to Valenzuela’s memory.

It is noteworthy that Lezama should have focused on Valenzuela, whom he portrays as a key figure in the fulfillment of an all-encompassing Cuban cultural synthesis. He was a dark mulatto, probably from the colored petty bourgeoisie that had emerged on the island during the nineteenth century, and a musician, as were others of the same background. Lezama did not engage in identity politics, much less racial ones, but his poetic insight about Valenzuela’s significance in combining elements from various levels of culture in the creation of his popular art –i.e., an art for the masses—makes of “El coche musical” a poem whose importance transcends its aesthetic merit. The first *danzón* was composed and played by another mulatto musician, Miguel de Faílde, in Matanzas in 1879. It was derived from a mixture of the French contredanse, brought to Cuba by Haitian colonists fleeing the Revolution, as well as African rhythms and melodies absorbed pell-mell from a wide range of sources, including operas like *Rigoletto*, *Tosca*, and *Madame Butterfly*. Everyone danced *danzones*, even in the fiestas after baseball games, in which Valenzuela’s band often performed (see *The Pride of Havana*). Valenzuela also composed canciones, rumbas, guarachas, and he even wrote some zarzuelas, and was active in the struggle for independence from Spain.⁽¹⁸⁾ As far as I know, Lezama is unique in his awareness and celebration of Valenzuela’s

prominence and decisive historical role. His inspiration was based on a childhood memory.

Before reading “El coche musical” in a recording of his poetry, Lezama recalls:

I remember that when I was very young, towards the end of the year, when Carnival time came, Central Park acquired a festive animation that was truly vertiginous. When Carnival came, then the Park was surrounded by little orchestras, and when one waned the next one started up, in such a way that the Central Park square was constantly animated, sparkling with light. There was a true street-party atmosphere. And then Valenzuela, who was fine-looking, with his taffeta frock, would go from orchestra to orchestra as if giving each the beat, and then, at once, the orchestra started up with its Cuban *sones*. And this made a great impression on me because I saw the music, relentless, as if it were fire, mobilized music emerging from each of the four corners of the Park. Valenzuela gave me the impression of being Orpheus, who would be supplying the flute’s melodies, the harmony’s numbers. And that impression, with the passing of time, endured in me until one day I wrote the poem “The Musical Coach, in Remembrance of Raimundo Valenzuela and his Carnival Orchestras.”(19)

Aside from the fact that Lezama conflates the year’s end holidays with those of the Carnival, which arrive three months later, one problem with this poignant reminiscence

is that Valenzuela died in 1905 and Lezama was not born until 1910. Could the Carnival scene be something that a family member related to him? Could the Raimundo Valenzuela he remembers be a son of the original Raimundo Valenzuela? I have not been able to answer this question, but it does not really matter; what is significant is how Lezama transmutes this childhood recollection into a poem about fiestas, and what he does with the figure of Valenzuela, whom he turns into Orpheus, thus offering a stunning dramatization of Cuban culture in the making.

“El coche musical” follows Valenzuela, as he triumphantly rides around Central Park in his horse-drawn carriage, deploying his twelve orchestras which presumably correspond to the signs of the Zodiac; this is the first of several cosmic connections. He goes from one to another, infusing each with energy and music as he performs other activities, such as magnanimously distributing cigars, assessing the value of a piece of fine cloth by the mere sound of the rustle of its pleats, sweetening what appear to be balls of cotton candy, creating pillars and pyramids of sound, that reach up to the stars.

Valenzuela is in possession of the “secret code,” the Pythagorean numbers whose combination establishes a cosmic correspondence between the earthly and the heavenly, the mundane and the astral; it is the cipher that encrypts the key to the music of the stars, wherein this festive Cuban time is lodged. This measured time, this music, can confront death because it is a full synaesthesia of colors, light, sounds, flavors, and rhythms that is presumably innate to Cubans and prepares them for their journey to the afterworld. I cannot resist quoting the original, which I will follow with a prose translation of my own and a commentary:

Aquí el hombre antes de morir no tenía que ejercitarse en la música,
ni las sombras aconsejar el ritmo al bajar al infierno.
El germen ya traía las medidas de la brisa,
y las sombras huían, el número era relatado por la luz.

In prose translation this goes something like this: “Here [i.e. in Cuba, in Havana] man did not have to learn the appropriate music, nor shadows teach him the rhythm of his steps to descend into hell. The [Cuban] seed already brought within it the measures of the breeze [the notes of the wind instruments], hence the shades fled, the [secret] number was revealed by the light.” Valenzuela wanders regally around the Park in his carriage dispensing “avisos pitagóricos,” that is to say, the Pythagorean clues needed to enter into this cosmic accord wherein death can be, at least temporarily, vanquished. The clues are, needless to say, musical, and the proper response to them is to dance, for Valenzuela’s music is no abstract sound to be enjoyed in self-absorbed solitude, but music created for dancing, because “Bailar es encontrar la unidad que forman los vivientes y los muertos,” or, “To dance is to find the unity binding the living and the dead.” This is a material, carnal accord of bodies, matter, sound, rhythm and cosmic links involving all the senses, thus the allusions to cigars, food, and drink –and the projected scapegoat, that Cuban figure dancing in his journey to the afterworld (an Uncle Alberto?). The depiction of matter, literally concrete or stone, melting Dalí-like, as in the last words of the poem “la cornisa que se deshiela” [the cornice that melts], adds to the sensation of a softening process; this is a world that is more like molasses in its consistency than hardened substances.

In this bubbling mixture hierarchies are abolished, everything has its own dignity and significance, as it is sucked into the creative vortex of Valenzuela's entrancing music. He presides over a universe in flux, oblivious to fixed categories, such as distinctions between high and low art, between classical and popular music. In his danzones, as mentioned, Valenzuela often adapted tunes from opera and other forms of European music. It is clear to me that Valenzuela, a heroic figure, is a persona of Lezama himself and his poetics of Baroque accumulation. In developing the danzón, the mulatto composer and musician founded a Cuban musical blend that binds the population, regardless of class or race, in moments of ecstasy in which, by forgetting themselves, they remember a lost unity. This is the reason why Valenzuela can parade himself, sashaying in his fancy taffeta frock coat, commanding respect and admiration from all and obedience from his musicians, whom he conducts with verve and conviction. Larger than life, Valenzuela is a fabulous figure, a hero.

"El coche musical," in fact, begins with a correction in that regard. Its first line reads: "No es el coche con el fuego cubierto, aquí el sonido" ("It is not the carriage covered with fire, here it is sound"), that is to say, this is not Phaeton's chariot, shrouded in flames, but a carriage radiating music, a kind of roaming calliope. Valenzuela may be no Phaeton, but he too is a mythological figure, Orpheus, who, while not setting the world on fire, will by filling time with measured sound crack the mysteries of fate to prepare his fellow revelers to confront death. Orpheus is the god chosen because he crossed death's limits and, lulling Hades' gatekeepers Pluto and Persephone with his music, descended into it to rescue Eurydice. The poem's impenetrability is like the music of the danzón; it is melodious, rhythmical sound without an ostensible verbal

meaning translatable into rational discourse. Since to Lezama Valenzuela is Orpheus, his music is Orphic; prophetic, ritualistic, and mystical like “El coche musical.”

Even then, there are flickers of meaning, the overall narrative structure can be grasped, and some of the obscure allusions can be ultimately deciphered. These are clues that situate the poem in a specific Cuban geographic and historical context, linking the contingencies of Cuban culture to the broad cosmological resonances suggested by Orpheus and his music. For instance, a place referred to as “lágrimas compostelanas” [Compostelan tears] must be the Centro Gallego, the imposing building of the Galician mutual aid society already mentioned (Santiago de Compostela being the capital of Galicia). There is something of a condescending smirk in the phrase, as Galicians were mocked by Cubans because many were uneducated peasants who spoke a somewhat garbled Spanish (it is not their native language); they are also seen as being maudlin, hence the tears. Mention of the “gaiteros,” or bagpipe players, is also a jokingly mocking allusion to the Galicians, as they are known for playing that mournful instrument. There is some Cuban humor too in “El coche musical,” in consonance with its Carnival atmosphere. “La querida de White,” or “White’s mistress,” is a reference to José White, ironically (given his name) another mulatto musician of great renown in Cuba during the nineteenth century, who triumphed in Paris, and who was also a composer of both classical and popular music. The recovery of all these oblique but specific traces adds to the enjoyment of the poem but does not alter its principal effect, which is to provoke in the reader an emotion comparable to that of music, a “fiesta innombrable,” an unnamable, sublime fiesta. “El coche musical” is a carnivalesque poem about the Carnival: the Havana Carnival performed as a celebration of national

communion. At its deepest level it is a poem about poetry and transcendence, a poetic fiesta that encompasses all fiestas.

Lezama's writings have contributed to our knowledge of Cuban history and culture. His highlighting of Raimundo Valenzuela's significance, for instance, is an original contribution to our knowledge of the history of Cuban culture. Lezama underlines the sacred nature of certain common practices that we take for granted (fiestas, foods, and family relations). These are also insights of the highest value whose importance has extended beyond his group of followers and admirers. Lezama's judgments about figures in the history of Cuban literature are also unique and have been influential among critics and scholars. But although Lezama's poetic fiestas have had an impact on younger writers, particularly Severo Sarduy, they are an end in themselves, a culmination. They are not a probe into Cuban culture that yields any applications, being in a sense inimitable. To enjoy them, one must allow oneself to be carried away by their powerful allure, suspending not so much disbelief as the desire to know and understand rationally. Lezama is a writer of the stature of Proust, whose vision and language absorb reality, creating with it another world that, once one enters into it, feels coherent, total, and sufficient. It is not an alternative or parallel world, it becomes the *only* world. The greatest pitfall of Lezama criticism is to be sucked into that world and produce commentary that is either a pale reflection of Lezama, or, at worst, a parody of him; much of the criticism devoted to his work has fallen into this trap. It is easy to do so. To resist Lezama, however, may be tantamount to resigning oneself to not understand him, to be left out of the fiesta altogether. To take ironic distance feels like a profanation; besides, from what secure vantage point might one cast an ironic glance

that is not as arbitrary or predicated on a faith, even a nihilistic one, as Lezama's? What I have done here aspires to be the isolation and interpretation of a topic or recurrent scene in Lezama, but as happens with every detail of his work, to tease it out means to bring the whole along with it. In that sense I too have failed to hold off Lezama and I too have joined, with my unsure steps, the dance.

Notes

(1). This essay is part of a book in progress about Cuban fiestas in literature, art, and sports. I use *fiesta*, which appears in my Webster's, because –unlike “feast”--it refers to an event, a celebration, that involves more than eating.

(2). See my *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* (Ithaca: Cornell University Press, 1977).

(3). “Para llegar a Lezama Lima,” en su *La vuelta al día en ochenta mundos* (Mexico: Siglo XXI Editores, 1967), 135-55.

(4). “Noche insular: jardines invisibles,” in *Órbita de Lezama Lima*, ensayo preliminar selección y notas de Armando Álvarez Bravo (Havana: UNEAC, 1966), 81. All quotes are from this version.

(5). See Georges Bataille, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, translated and edited by Allan Stoeckl, with Carl R. Lovitt and Donald M. Leslie, Jr. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), and Jacques Derrida, *Of*

Grammatology, tr. Gayatri Chakravorty Spivac (Baltimore:

The Johns Hopkins University Press, 1974. [Original French 1967]

(6). “Y cómo la mayor posibilidad infinita es la resurrección, la poesía, la imagen, tenía que expresar su mayor abertura de compás, que es la propia resurrección. Fue entonces que adquirí el punto de vista que enfrento a la teoría heideggeriana del hombre para la muerte, levantando el concepto de la poesía que viene a establecer la causalidad prodigiosa del ser para la resurrección, el ser que vence a la muerte y a lo saturniano.”

In Iván González Cruz, *Diccionario: vida y obra de José Lezama Lima* (Generalitat Valenciana, 2000), 134. [And since the greatest infinite possibility is resurrection, poetry, the image, I had to articulate its widest compass opening, which is resurrection itself. It was then that I attained the point of view that I oppose to the Heideggerian theory of man for death, raising the concept of poetry which establishes a prodigious causality of being for resurrection, the self who defeats death and the Saturnal.]

(7). Though the chronology of the novel is vague, this must have happened, if the fiction parallels Lezama’s life, late in the second decade of the twentieth century. The army corps of the Republic, which had been trained by the U.S. Army, many of whose officers had studied in the United States, was violently deposed by Fulgencio Batista’s “sergeants’ revolt” of 1933. By dying before this happened, Lezama’s father was spared the humiliation, and in not a few cases extermination, to which the officers were subjected. His widow and family lived in relative poverty on the father’s modest army pension.

(8). It is notorious, for instance, that Lezama's usual greeting was,

“¿Qué tal de resonancias?” , which we might render as --“Getting any vibes?” There are many anecdotes about Lezama's convoluted everyday speech.

(9). See my “Lo cubano en *Paradiso*,” in *Isla a su vuelo fugitiva: ensayos sobre literatura hispanoamericana* (Madrid: Porrúa Turanzas, 1983), 69-90.

(10). “Prólogo,” *Antología de la poesía cubana* (Havana: Consejo Nacional de Cultura, 1965), vol. I, 7.

(11). “la casa de los Olaya” (217). *Paradiso* I quote from the first edition (Havana: UNEAC-Contemporáneos, 1966) and Gregory Rabassa's translation (Farrar, Straus and Giroux, 1974).

(12). “Una comida familiar, que había mezclado la gravedad y la sencillez, les avisaba que había llegado la dispersión” (249)

(13). “Fue entonces cuando Demetrio cometió una torpeza, al trinchar la remolacha se desprendió entera la rodaja, quiso rectificar el error, pero volvió la masa roja irregularmente pinchada a sangrar, por tercera vez Demetrio la recogió, pero por el sitio donde había penetrado el trinchante se rompió la masa, deslizándose: una mitad quedó adherida al tenedor, y la otra, con nueva insistencia maligna, volvió a reposar su herida en el tejido sutil, absorbiendo el líquido rojo con lenta avidez. Al mezclarse el cremoso

ancestral con el monseñorato de la remolacha, quedaron señalados tres islotes de sangría sobre los rosetones” (244).

(14). “en los presagios, en la manera como los hilos fijaron la sangre vegetal, las tres manchas entreabieron como una sombría expectativa” (244).

(15). “extrajo del bolsillo de Alberto, con los cuadrados aún marcados por no haber sido usado, su pañuelo, le tapó el rostro, pero la sangre aún brotando se fue extendiendo siguiendo las cuidadosas divisiones de aquella pieza de hilo, luciendo en una de sus esquinas sus iniciales, delicadamente bordadas por Doña Augusta” (262).

(16). The poem appeared in *Dador* (1960) and was also published that year in the literary supplement *Lunes de Revolución*, no. 76, september 12, 1960, 16-17.

(17). See my “A Cuban Belle Epoque” in *The Pride of Havana: A History of Cuban Baseball* (New York: Oxford University Press, 1999), 75-111.

(18). I draw this meager information on Valenzuela from Helio Orovio’s *Diccionario de la música cubana: biográfico y técnico* (Havana: Editorial Letras Cubanas, 1992), 495-96. [Second edition, the first is from 1981]. On the history of Cuban popular music I follow María Teresa Linares, *La música popular* (Havana: Instituto Cubano del Libro, 1970).

(19). “Yo recuerdo que cuando yo era muy joven, al llegar los carnavales, los fines de año, el Parque Central cobraba una animación fiesterera verdaderamente vertiginosa. Cuando llegaban los carnavales, pues entonces el Parque se rodeaba de orquesticas, y cuando una se remansaba comenzaba la otra, de tal manera que aquel cuadrado del Parque Central estaba constantemente animado, reverberante de luz; había un verdadero ambiente verbenero. Y entonces Valenzuela, que era de muy buena presencia, con su levita de tafetán, pues iba de orquesta en orquesta y daba como el compás, y entonces inmediatamente la orquesta empezaba sus sones criollos. Y eso me causaba mucha impresión porque veía incesantemente la música como si fuera candela, la música movilizada y surgiendo por cada una de las esquinas del Parque. Valenzuela me causaba la impresión de un Orfeo que iba dando los sones de la flauta, los números de la armonía. Y eso, al paso del tiempo, esa impresión perduró en mí, hasta que un día hice el poema “El coche musical, en recuerdo de Raimundo Valenzuela y sus orquestas de carnaval.” *José Lezama Lima. Poemas.* “Palabra de esta América,” No. 22 (Havana, Casa de las Américas), side B.

**La fotografía de Luis González Palma. Historia, crítica e intercambio de miradas
en las artes visuales centroamericanas contemporáneas**

Pablo Hernández Hernández

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Universidad de Potsdam, Alemania

El siguiente texto tiene, como marco general, la investigación de las relaciones entre imágenes y palabras en diversos procesos simbólicos intermediales, transculturales y transnacionales en Centroamérica. Específicamente hablando, nos limitaremos a describir en qué sentido se puede decir que la experimentación con las relaciones entre imágenes y palabras produce espacios para el intercambio de miradas. Junto al tema de la mirada, nuestra investigación incluirá problemas relacionados con los temas de la memoria, la sujeción y el lugar. En este ensayo sólo se tratarán las bases a través de las cuales el tema de la mirada nos abre las obras de las artes visuales centroamericanas contemporáneas en cuanto imágenes-palabras, esto es, en cuanto espacios intermediales de intercambio y fricción. Para poder realizar esto hemos tomado el caso de la obra *La mirada crítica* (1998) del artista guatemalteco Luis González Palma (1), en la que se condensan y recorren cuatro problemas fundamentales de la mirada en relación con las palabras y las imágenes: 1) la posibilidad y necesidad de *una* historia de la mirada; 2) la integración, a esta historia, de las formas, también históricas, de la escritura y la lectura; 3) el planteamiento de un espacio de intercambio, fricción y crítica de las convenciones

visuales, tanto ante la imagen como ante la palabra; 4) la relación de estos procesos con el contexto de los años 90 en Centroamérica.

1. *Una historia de la mirada*

El fotógrafo guatemalteco Luis González Palma nos presenta en sus primeras series de trabajos diversos modos de enfrentarnos con la multidireccionalidad y movilidad constantes de la mirada. El punto de partida de sus trabajos, frente a este tema, es claro y directo: lo que miramos, nos mira de vuelta y nos interpela en un espacio de encuentro de múltiples miradas. Por esta razón, la mirada no puede ser asumida si no es en un espacio de mediación entre las diversas direcciones y movimientos, intercambios y fricciones que ella misma pone en marcha.

La obra *La mirada crítica*, está compuesta por dos tomas: 1) al lado izquierdo, la toma contiene una fotografía, manchada con pequeñas pintas rojas y negras a modo de cicatrices o señas de maltrato, en la que se puede observar la página inicial del segundo tomo del catecismo escrito por el inquisidor Jaime Baron y Arín (1657-1734) intitulado *Luz de la Fé y de la Ley en diálogo y estilo parabólico entre Desiderio y Electo*. El libro aparece abierto y ligeramente inclinado dentro de la toma, lo que hace que no corresponda con los ejes horizontales y verticales del encuadre; 2) la segunda toma contiene el retrato de una joven con marcados rasgos mayas. Este retrato representa a la joven con rostro serio y concentrado y vestida de negro. Dos elementos resaltan del retrato: una cinta métrica alrededor de la cabeza de la joven y una mirada directa hacia el objetivo, es decir hacia quienes la miramos. Como mencionábamos,

ambas tomas forman una unidad, una sola obra, o mejor aún, una sola imagen doble, que a través de dicha naturaleza doble nos llama la atención sobre la equivocidad misma de la mirada, sus múltiples dimensiones y formas. La elección misma del texto mencionado para la fotografía, así como los efectos de paso del tiempo, de daño y antigüedad, combinados con elementos cotidianos como la cinta métrica nos demuestran, por otro lado, que la equivocidad, multidimensionalidad y pluralidad de formas de la mirada son también objeto de historia y que en cada intercambio de miradas se invocan, por lo tanto, las formas históricas del mirar. Por su posición y disposición, como imagen doble expuesta a altura media al alcance frontal de la mirada de un observador promedio, esta obra nos obliga a mirar con un ojo el texto torcido del inquisidor y con el otro ojo el retrato de la joven maya. De tal manera que el observador se ve forzado a elegir alternativamente entre el texto o el retrato.

Esta mirada indecisa entre la lectura y la observación, entre la palabra escrita y la imagen, es una mirada desdoblada: una mirada que lee o una mirada que observa. Pero al mismo tiempo, es gracias a ella que tomamos conciencia de una *historia* de la mirada (2), según la cual se construye la convencional separación de la mirada que lee los textos y la mirada que observa la imagen. Lo interesante del planteamiento de Luis González Palma es que al mismo tiempo que una descripción y representación de esta mirada dicotómica sus obras realizan una crítica, una relativización e ironizan con dichas formas convencionales de mirar, con sus fuentes históricas y con sus consecuencias sociales, culturales, económicas y políticas.

La mirada *dicotómica* tal y como nos la sugiere el guatemalteco, no sólo es una mirada que ha protagonizado en occidente la división, en polos confrontados, de las experiencias (ver, contemplar, racionalizar, discurrir), los pensamientos (materialismo, sensualismo, racionalismo, empirismo, idealismo), las formas (libros, pinturas, esculturas, arte, ciencia, filosofía), las habilidades (producción de imágenes, producción de textos, producción de discursos, la pintura, la lectura y la escritura) y las instituciones (el arte, la literatura, el saber, las disciplinas científicas); sino que ella misma es dicotómica por cuanto es una mirada desdoblada en una mirada supuestamente exterior y una mirada supuestamente interior. González Palma lo hace manifiesto en la utilización, para su obra *La mirada crítica*, por un lado, de un texto que sirvió en América Latina para la conversión y la imposición de la fe católica a los pueblos autóctonos, podríamos decir, para la conquista de las almas y el dominio de la mirada interna; y por el otro lado, en la utilización del símbolo de la cinta métrica como referencia a las prácticas antropológicas y etnográficas que realizaron por su parte una conquista de las fisonomías de los *pueblos exóticos y primitivos*, de sus cuerpos y culturas por el dominio de la mirada externa (3). Tanto la conquista de las almas como la conquista de los cuerpos, del universo interno de la mirada y del universo externo de la mirada, forman una sola mirada de naturaleza dicotómica que González Palma deconstruye de manera sumamente precisa para el contexto centroamericano, en particular, y latinoamericano en general como parte de *una historia* de la mirada (4).

2. La mirada y la cultura gráfica (5)

El texto del *Desiderio y Electo* forma parte de los catecismos redactados durante la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII en forma de diálogos y parábolas, como su título mismo lo indica. Las figuras paradigmáticas recaen sobre la misma construcción de los personajes, los cuales son un pío señor letrado, de nombre Desiderio, que a través de relatos, parábolas, citas de narraciones bíblicas, viajes y aventuras enseña a un jovencuelo impío, campesino, plebeyo e iletrado, de nombre Electo, la severidad de la ley y la disciplina de la fe católica. Además, este texto en concreto formó parte de los textos de catequesis aplicados a lo largo de América Latina durante el siglo XIX bajo la edición de la Imprenta de Don Isidro López en Alcalá de Henares de entre 1791 y 1800 (6).

De esta forma nos enseña, González Palma, que a medida que la letra gana su lugar dentro de la imagen, como parte de un mundo aparentemente exclusivo de lo visual, se nos va abriendo una nueva dimensión de la palabra más allá de la ubicación a la que la constreñía la mirada dicotómica. Ya no se trata solamente de suponer en el texto la inscripción de la mirada del autor, ni la mirada interna con la que el lector hace de la letra sentido. Se trata ahora también de la mirada que administra la lectura y la palabra en cuanto parte de una historia de los diversos dispositivos gráficos de la escritura y de las diversas prácticas y disciplinas de lectura.

Se hace entonces necesario, para comprender el lugar del libro en la imagen, incluir en la historia de la mirada también la historia de la lectura y la escritura. El estudio de la práctica de la lectura vincula los niveles de alfabetización de un determinado período a la desigual presencia de los libros en los diferentes medios sociales y a la diversidad

temática de las colecciones; y se debe complementar con el estudio de la práctica de la escritura y del control de los espacios, las normas y la enseñanza de la escritura, esto es, las diferentes utilidades políticas y administrativas del escrito, de la publicación y las producciones manuscritas.

En el caso que tenemos acá para analizar se trata de un texto clave para entender la importancia que la capacidad de leer tenía en el contexto centroamericano hasta la segunda mitad del siglo XIX. La lectura estaba en este sentido dirigida y administrada por la Iglesia como parte del programa de interiorización de las exigencias del cristianismo (catecismos, libros de espiritualidad, obras de devoción) y se enseñaba antes que la escritura, la cual, respondiendo a un grado mucho más restringido de acceso a su aprendizaje, más bien se asociaba a individuos o comunidades que la concebían como instrumento útil para el manejo de lo cotidiano, la relación con el otro o un posible ascenso social. La lectura, el libro y la escritura, la mirada que lee y la mirada que se inscribe en la escritura corresponden así a finalidades diferentes aunque formando una “totalidad de la cultura gráfica”: “[...] ya sea someter al lector a la autoridad de los textos y, por consiguiente, a la autoridad de las instituciones que los producen e imponen, ya sea permitir a quien sepa escribir sustraerse a los controles y a las vigilancias.” (Chartier, 2005, 118)

En el caso concreto de la obra *La mirada crítica* el cruce de miradas es también un cruce de miradas con la palabra escrita en un soporte muy particular: un libro de catecismo.⁽⁷⁾ Y en la presencia de la palabra escrita en la obra interpretamos una inclusión, del tema de la escritura y la lectura, así como de la historia de los dispositivos

de escritura y lectura, en el dilema del encuentro de miradas. Ambos enfrentamientos, con la imagen que nos mira y con la palabra que nos mira, con el libro y con el retrato fotográfico, forman parte de la lógica de la mirada.

Luis González Palma nos viene a demostrar que un repaso crítico de la historia de los procesos de construcción de las imágenes y los imaginarios, aún cuando se trata de las bellas artes o de la fotografía, no es realmente fructífera si al lado o al mismo tiempo no se realiza una inclusión de lo verbal.⁽⁸⁾ Pero esta inclusión no significa la subordinación de la imagen a la palabra o de la palabra a la imagen, sino que implica la construcción del espacio mismo para el encuentro de palabra e imagen. Ese espacio, al que hemos denominado la imagen-palabra, no es un espacio de jerarquización sino de crítica de las lógicas por las cuales solemos construir las jerarquías entre medios como el libro y la imagen, entre culturas o etnias, entre épocas, entre formas del poder y entre discursos como el religioso, el científico, el literario, el estético y el político.

3. Intercambio de miradas en el contexto centroamericano

La creciente preocupación alrededor de la aparición de una progresiva difusión de la cultura escrita durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX (lo cual significa la ruptura del monopolio de la Iglesia en ese respecto^[9]) está íntimamente relacionada, junto con la aparición de la fotografía, con el contexto de formación de los Estados Nacionales en Centroamérica y con la aparición de las primeras élites intelectuales nacionales. Como explica el historiador costarricense Iván Molina la historia de este tipo de escritos en Centroamérica está íntimamente

relacionada con la formación de los primeros grupos denominados “de intelectuales” en la región. Tras la aparición de la imprenta y de publicaciones periódicas, bajo la forma de Diarios o de Revistas en Centroamérica, durante el siglo XIX, el ejercicio de la escritura y sus diversas formas de publicación tomó la configuración de un campo de batalla entre tendencias opuestas como la secularización de la vida pública y el control cultural de la iglesia católica (Molina, 2004); pero, al mismo tiempo, campo de batalla entre posturas intelectuales en constante discusión y disputa como las que se pueden encontrar entre el positivismo *racialista* y el espiritualismo nacionalista (Casaús y García, 2005, 1-13).

Por otro lado, también están relacionados con la formación social de nuevas “instituciones disciplinarias” (Michel Foucault), de nuevos “compartimentos hipnóticos en la sociedad del espectáculo” (Guy Debord), de “sistemas de aislamiento interno” del individuo para la fundación de la modernidad capitalista (Max Weber) y de “tecnologías y dispositivos de separación en la sociedad sin comunidad” (Jonathan Crary). La obra de González Palma invoca todo este contexto para exponerlo y, a la vez, plantear las viejas preguntas de entonces en un nuevo contexto de redefinición de lo nacional y de lo regional: las décadas de los procesos de pacificación y democratización de Centroamérica. De manera central este replanteamiento de los temas de la identidad, de la transculturación, del progreso y la modernización de las sociedades, gira alrededor del tema de la mirada. Veamos en qué sentido.

Las fotografías de Luis González Palma son producto de intervenciones de diversos tipos y se *hacen aparecer*, no en tanto simples tomas fotográficas, sino como formas de

mirar. En el año 2007 González Palma montó una nueva exposición en The Lannan Foundation en Santa Fe, California, en donde construyó una nueva instalación con diversas versiones de la obra *La mirada crítica* (1998) (Ilustración 1). En esta ocasión la instalación tiene la intención de proponer una relectura de los trabajos de los 90 a partir de su incorporación en el mercado del arte y de su circulación por contextos culturales e institucionales diversos. En el texto que acompaña la presentación de esta exposición en el sitio de la fundación en la red (www.lannan.org/lf/art/search_detail/luis-gonzalez-palma-la-mirada-critica/) el mismo González Palma aclara: “The seeds of this project were fostered as I became aware that several of my portraits were derived from a very “particular selection” of models. I felt that the stare could become a form of power, a sly way of judging. How did it come to be that my particular gaze, culturally incited, registers within the art world?” Para esta exposición *La mirada crítica* fue presentada en su versión de retrato, solamente con la toma derecha de la propuesta original, esto es, sin la imagen del catecismo sobre Desiderio y Electo; además los retratos se presentaron reproducidos muchas veces en una sala roja de donde colgaban a diferente altura lujosas lámparas antiguas de cristal, por otro lado se encuentran enmarcados de diferentes maneras y el enmarque incluye un vidrio transparente ante la imagen, todos elementos que no tenemos en la versión de 1998. Se trata, desde nuestro punto de vista, de otra obra de arte y ya no de la que analizamos en este momento en nuestro trabajo, aunque mantiene la preocupación por la relativización y la historización de la mirada y de la relación entre mirada e imagen-palabra.

Comúnmente González Palma realiza fotografías en negativo que imprime sobre superficies no convencionales como placas acrílicas transparentes, láminas de metal o

en diversos tipos de papel. Las impresiones las barniza con petróleo para luego remover el petróleo en algunas zonas con el objetivo de resaltar detalles, fundamentalmente lo blanco de los ojos y los reflejos de luz en ellos. De esta manera la mirada proviene de ojos que aparecen asombrosamente brillantes. Luego González Palma recubre las impresiones con polvo de oro, de donde proviene el tono sepia de sus obras. Se puede decir así, que las imágenes y las palabras no son solamente objetos o modelos fotografiados, sino *apariciones*, una combinación de impresiones de formas a través de la luz (*foto-grafía*) y también de un proceso de cubrimiento, recubrimiento y descubrimiento. De esta forma, la coincidencia de escritura, palabra, libros, miradas, imagen y fotografía nos traslada a ese contexto de formación de las miradas modernas en las que se combina con las formas más represivas de dominación perceptual, cultural, social, económica y política, la mirada dicotómica, la mirada de la lectura y la observación de imágenes, de la conquista de las almas por la catequesis libresca y de la conquista de los cuerpos por la fotografía y su uso antropométrico y etnográfico. Estas combinaciones entre tecnologías y dispositivos de la palabra y tecnologías y dispositivos de la imagen tuvieron también su expresión durante las décadas de conflictos bélicos en Centroamérica. En el contexto específico de Guatemala a pesar de la relativa continuidad de criticidad y actualidad de su producción artística, desde el barroco hasta sus vanguardias del siglo XX, nos encontramos con un dominio del arte decorativo y de la estética de la postal turística. Señalo como ejemplos a Carlos Mérida, Grupo Generación de los 40, Grupo Vértebra y los talleres de arte de Comalapa y Atitlán, durante las décadas de 1980 y 1990. Frente a esta tendencia el colectivo *Imaginería* reacciona con la fundación de una galería y una continua relectura plástica y dialógica de los procesos nacionales y regionales en el orden político y social. Dentro de

los artistas que formaron este grupo se encuentran Moisés Barrios, Isabel Ruíz, Erwin Guillermo, Pablo Swezey y Luis González Palma. Este grupo llegó a realizar varias exposiciones colectivas, como por ejemplo en 1988 en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, y posteriormente en el Museo Continental de Arte Hispánico en New York. Ver Teor/ética, 2001; Cazali, 2003; Torres, 2004; Cazali, 2006; Pérez-Ratton, 2006. En el centro de esta reacción podemos notar la preocupación por hacer una *re-visión* crítica de la historia del arte del contexto nacional y, quizás más importante, de las prácticas visuales y regímenes escópicos en disputa y conflicto. La responsabilidad del artista ante los estereotipos y los procesos de estereotipación, los dispositivos mediales, visuales y verbales, de separación y fragmentación social, el reconocimiento de que todo proceso de embellecimiento por medio del arte es siempre una paradoja de las miradas y una paradoja intermedial entre la palabra y la imagen son parte fundamental de las preocupaciones propias del “momento de transición” en toda Centroamérica durante las décadas de los 80 y 90 (Rosina Cazali, 2006). Este nuevo rol de los artistas viene a encarar y a responder ante los ya mencionados dispositivos de separación, marginación, represión y exterminio tanto del contexto de las culturas oficiales nacionales como de las cuestionables respuestas autovictimizantes y contestatarias de la generación anterior. Parte de dichas iniciativas de los 80 y los 90 se proponen interactuar en un contexto centroamericano más que nacional y generan la polémica idea del *Arte Centroamericano*.

Esta re-generación produce espacios ante la fragmentación de la institucionalidad cultural en todo Centroamérica, dando lugar al nacimiento de grupos autogestionados como, en el caso guatemalteco, los grupos Imaginería, La Curandería, Rayuela,

Colloquia, etc., en los que se intentan conjugar creación artística, gestión cultural y discusión intelectual al rededor de los temas de las identidades, los retratos (de lo social, de lo personal, de lo nacional, de lo cultural) y del campo de poder entre imágenes y discursos. Pero por otro lado, esta re-generación también intenta producir espacios ante la desmemoria, la estereotipación y la separación dicotómica, pero esta vez a través de estrategias estéticas intermediales, como en el caso que analizamos, de un espacio de intercambio de miradas entre palabras e imágenes.

Este es el entorno en el que se inicia el trabajo de Luis González Palma como punto desde el cual la fotografía busca evaluar las formas visuales convencionales de constitución de la imagen de un pueblo, la desmemoria, la relectura de la historia y el peligro de la alimentación de retóricas de la autovictimización. En esta fotografía la intervención de un medio a través de otro(s) medio(s) (fotografía, pintura, escultura, instalación, artes manuales, escritura, etc.) y la pregunta por el estatus del individuo indígena y por el posicionamiento de un “ojo ajeno” capaz de detonar las confrontaciones propias de las miradas de lo otro y la estereotipación, son los recursos fundamentales para la constante en las relaciones entre artes visuales y mirada en toda Centroamérica (Cazali, 2001, 52). A este respecto, es sumamente importante en Guatemala el papel que fotógrafos como Luis González Palma, Daniel Hernández-Salazar, Marlon García, Andrea Aragón, Moisés Castillo, Sandra Sebastián, Marte García han tenido es esta relectura del papel de la fotografía en las fronteras entre la difusión de información, la recuperación de la memoria histórica y la crítica de la formación de estereotipos. De la misma manera en el resto de países centroamericanos la fotografía ocupa un lugar sumamente importante en estos procesos de apertura de la

mirada como espacio de fricción e intercambio, como por ejemplo se puede observar en los trabajos de Luis Paredes (El Salvador), Claudia Gordillo (Nicaragua), Ernesto Salmerón (Nicaragua), Sandra Eleta (Panamá), Jaime Tischler (Costa Rica), Jorge Albán (Costa Rica) y Karla Solano (Costa Rica) y lo diversos participantes en el colectivo Landings (Belice).

4. A modo de conclusión

Con los trabajos de Luis González Palma confirmamos que la palabra, en la imagen, también nos mira. La presencia de palabra escrita potencia la formación de la obra de arte en un espacio de intercambio. Este espacio de intercambio, sin embargo, no está definido de forma exclusiva ni por el intercambio de miradas que se limitan a ver(se), ni por el intercambio dialógico verbal de la mirada que se limita a leer. En la misma posibilidad de intercambio de miradas, se nos ofrece también la posibilidad de historizar nuestras miradas, confirmar las operaciones de poder que se ejecutan a través de sus distintos modos y los distintos regímenes escópicos en los que se organiza. Trabajar con nuestra percepción a partir del reconocimiento de que lo que miramos nos mira de regreso y nos interpela con su mirada, es confirmar que el mirar involucra siempre lo que vemos tanto como lo que nos mira, lo que vemos tanto como lo que no vemos; de tal manera que lo visible y lo legible se puedan combinar y ejercitar como posibilidades de los cambios en la los modos de la mirada.

Más que una fotografía metafísica o una poesía de los pesares (Wood, 1999, 28), desde nuestro análisis, el trabajo de González Palma se convierte en un excelente ejemplo de

cómo *una*, *estahistoria* de la mirada dicotómica es, simultáneamente, *una*, *esta*, historia de cómo Occidente se construyó su mirada de los otros, de *lo otro*, y de sí mismo, de *lo mismo*; se trata de una mirada en la que la comprensión y percepción del mundo está basada en las tensiones que se producen con la distinción entre el alma y el cuerpo, lo inteligible y lo sensible, el discurso y el no-discurso, la palabra y la imagen, la cultura y la naturaleza, la civilización y la barbarie. Una mirada que se expresa en Centroamérica con formas muy particulares de la separación, la represión, el exterminio y la estereotipación, y que ha estado relacionada con la fragmentación del espacio social y cultural de las comunidades que pueblan esta región de América Latina y de las relaciones que se establecen entre ellas. El espacio de intercambio para las miradas, un espacio que también es de encuentro, crítica y fricción de las miradas, que a través de la obra de Luis González Palma hemos descrito, es el espacio que el arte centroamericano ha propuesto frente al contexto contemporáneo de fragmentación social y subjetiva, de separación y confrontación.

Notas

(1). Luis González Palma, nacido en 1957, es uno de los artistas contemporáneos centroamericanos con más proyección y reconocimiento internacional. Ha realizado desde 1989 más de 60 exposiciones en toda Centroamérica, México, Estados Unidos, Inglaterra, Italia, Eslovaquia, Francia, España, Argentina, Alemania, Australia y China, es considerado por la crítica como uno de los más importantes fotógrafos vivos de América Latina y sus obras forman parte de colecciones importantes en todo el mundo, como el Art Institute de Chicago, The Bronx Museum of the Arts de Nueva York, el

Centro Cultural de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México, la Maison European de la Photographie y la Maison de l'Amérique Latine en París, The Daros Foundation en Zurich, el Museo de Arte y Diseño Contemporáneos en Costa Rica, el Museo de Bellas Artes de Caracas, Casa de las Américas en La Habana, Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, Israel Museum of Art en Jerusalén y la Fondazione Volume! en Roma, entre muchos otros. También ha participado en la Bienal de Sao Paulo, en el Ludwig Forum für Internationalen Kunst en Aachen, Alemania, y en dos ocasiones en la Bienal de Venecia (ediciones 49 y 51). Para más información sobre exposiciones, colecciones y datos biográficos ver www.gonzalezpalma.com.

(2). Tomamos esta expresión del título del texto que en 1992 Régis Debray publicó en París: *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Sin embargo, la idea de pasar a una historia de la mirada desde la historia del arte, aparece en el pensamiento estético desde muy temprano y puede ser observada en autores tan disímiles como Hegel, Cassirer, Warburg y Benjamin, y en autores más recientes como Mitchell, Bryson, Debray, Didi-Huberman, Belting y Bredekamp, entre otros. La idea de una *historia de la mirada* no debe ser tomada de entrada como la descripción de una evolución constante y unívoca en el tiempo, al estilo de como se plateó en el siglo XIX la *historia del arte*. La historia de la mirada es justamente uno de los puntos, junto con la idea de una *ciencia de las imágenes* y una *ciencia de las culturas*, que intenta poner en entre dicho la mencionada idea de historia para entonces atender a los cruces, los puentes, los anacronismos, las tensiones, las memorias y las inconstancias que forman los procesos culturales y simbólicos. El término *historia* en la expresión *historia de la mirada* no se refiere a los hechos, sino a las múltiples y diversas narraciones que se

pueden ensayar frente a los procesos culturales y simbólicos. Más que una *History* se trata de una *Story* como ya había jugado en 1950 con estos términos en inglés E.H. Gombrich en su *The Story of Art*.

(3). Sobre la utilización de la antropometría en la antropología y la etnografía, su historia del paso de la criminología a las ciencias sociales y sus implicaciones en temas como la relación entre cientificismo positivista, criminología, medicina y racismo ver: Menéndez, 1972; Sontag, 1981; Naranjo, 1992; Barthes, 1994; Salazar, 1997; Sarasin y Tanner, 1998; Poole, 1999; Scott, 2000; Alvarado y Mason, 2001; Dobal, 2001; Kossoy, 2001; High y Sampson, 2002; Theile, 2005; Martínez y Tamagno, 2006.

(4). En una entrevista de 1999 con Elizabeth Culbert para la revista de libros *Rain Taxi* y publicada en la red bajo el sitio de la misma revista

(www.raintaxi.com/online/1999spring/palma.shtml), ante la pregunta de Culbert:

“Most of your pieces are based on portraits. What draws you to the people you choose to photograph?” González Palma responde: “The gaze.” Ante lo cual la periodista insiste: “Whose gaze is it exactly? You look through the camera to make a picture of someone who looks back at you; then the subject looks at the audience, who looks back at the photograph...” González Palma explica: “I wanted to make these kinds of relationships. Usually the Indian people are outsiders who have to look up at the people who look down. For me it’s very important to place these portraits in the horizontal view to create horizontal levels in communication, so you see the person’s face directly. I think in the beginning it was a little political, but mostly my interest is to bring people to the same level. I come from a very racist country. The Indians are a marginal people

in Guatemala just like I am a marginal person in the first world. So I try to balance things [...] [The audience's reaction in Europe, Central and South America, and the United States] is different. People with a large Indian population look at them in a different way. Whereas people in Italy, France, even the United States, find exotic faces in the images. It's all part of what I want to do.”

(5). Para investigaciones clásicas sobre la historia de la cultura gráfica, ver: Miralles (1971); Ivins (1975); Block de Behar (1984); Saugnieux (1986); Petrucci y Gimeno (1995); Cavallo y Chartier (1997); Manguel (1998); Infantes (1998). El grueso de estas investigaciones se centran en aspectos que tienen que ver con el paulatino distanciamiento de la escritura y la lectura respecto de la voz, lo cual, con la aparición del libro y la edición en el siglo XV, esto es, el paso de la cultura del manuscrito a la cultura de la textualidad impresa, representa un proceso en el que se uniforman los discursos y los saberes visualmente. Puntos centrales son entonces la instauración de la tipografía a partir de una geometría repetitiva y constante, la implicación de un lector plural y anónimo que ya ha aprendido a leer en la industria del libro, por supuesto, la instauración y los cambios en los diversos procesos de adquisición de las palabras y de la escritura, los métodos didácticos que hacen de toda historia de la lectura una historia de los lectores.

(6). Dicha edición, cuya posterior reimpresión es utilizada por González Palma para su obra, es también mencionada en diversas biografías y autobiografías de intelectuales latinoamericanos del siglo XIX como un texto de lectura adolescente obligatoria y en algunos casos, como lo expresa Sarmiento en sus *Recuerdos de provincia*, con una

influencia ambigua pero poderosa sobre el imaginario de los jóvenes letrados: “Mi pobre padre [...] me hacía leer sin piedad por mis cortos años la *Historia crítica de España* por don Juan Masdeu, en cuatro volúmenes, el *Desiderio* y *Electo*, y otros librotos abominables que no he vuelto a ver, y que me han dejado en el espíritu ideas confusas de historia, alegorías, fábulas, países y nombres propios.” (Sarmiento, 1979, 145) En la página inicial fotografiada por González Palma se lee de manera difusa la introducción de un relato en el que Desiderio se despide de Electo tras su educación en la fe y la ley católicas. Desiderio pretende tomar rumbo hacia Constantinopla en donde otros discípulos lo esperan con “grave necesidad” pues viven “entre Turcos y Mahometanos”. Electo, por disposición de Desiderio permanecerá en el monte Sinaí y las “quintas aledañas” continuando solo su formación. Este episodio está matizado por la tristeza de la separación entre maestro y discípulo, y marca el inicio de la vida independiente de Electo tras la interiorización de la ley y la fe. Tras sendas aventuras y estrecha convivencia dentro de la enseñanza de la fe ambos derraman lágrimas ante esta separación. Lo cual termina de concordar con las figuras típicas de lo que el historiador de la escritura y la lectura R. Chartier llama los diferentes “modelos de aculturación” dentro de la cultura gráfica de una época (Chartier, 2005, 118).

(7). Sobre los roles de la iglesia dentro de la producción cultural en la historia de Centroamérica ver: Dussel, 1985, 205-354; Borges, 1992a, 549-592; Borges, 1992b, 215-280; Saranyana, 2005; Saranyana, 2008.

(8). Desde el año 2002 Luis González Palma trabaja en un proyecto que ha sido concluido recientemente en el año 2008, denominado *Jerarquías de Intimidad*. Este

trabajo está compuesto por cuatro series fotográficas que han sido expuestas paulatinamente a lo largo de seis años: *Conjugación de Intimidad* (aún inédita), *El encuentro*, *El duelo*, *La anunciación*. Confirmando su interés por las relaciones entre las imágenes y las palabras González Palma ha trabajado para estas series de fotografías con textos producidos por Graciela de Oliveira, proponiéndose ambos, con esta colaboración, la producción de *libros-objeto* en los que se ponga en evidencia la necesidad del enmascaramiento para la representación de personas como personajes.

Ver: www.gonzalezpalma.com

(9). Ver sobre las relaciones entre la producción, importación y circulación de libros y sus relaciones con el nacimiento del intelectual como figura social con preeminencia: Mérida, 1937; Gouldner, 1980; Bennassan, 1981; Christophe, 1990; Molina, 1995; Zueske y Schmieder, 1999; Miller, 1999; Plotkin y González, 2000; Molina y Enríquez, 2000; Molina, 2004; Casaús y García, 2005.

Bibliografía

Adermann, J. y Rowe, W. (ed.). (2005) *Images of Power*. New York: Berghahn Books.

Alvarado, M. y Mason, M. (2001) La desfiguración del otro: sobre la historia de una técnica de producción del retrato “etnográfico”. *Aisthesis* 34, 242-257.

Belting, H. (2001) *Bild-Anthropologie*. München: Fink.

---. (2004) *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst.*

München: C.H. Beck.

---. (2007a) *Blickwechsel mit Bildern. Die Bildfrage als Körperfrage.* En Belting, H. (ed.). *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch.* München: Fink, 49-76.

---. (ed.). (2007b) *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch.* München: Fink.

---. (2008) *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks.* München: C.H. Beck

Bennassan, B. (ed.). (1981) *Inquisición española: poder político y control social.* Barcelona: Crítica.

Block de Behar, L. (1984) *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria.* Madrid: Siglo XXI.

Borges, P. (ed.). (1992a) *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas I.* Madrid: BAC.

---. (ed.). (1992b) *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas II.* Madrid: BAC.

Bryson, N. (2001) *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*. München:

Wilhelm Fink.

Casaús, M.E. (2002) *La metamorfosis del racismo en Guatemala*. Guatemala:

Cholsamaj.

Casaús, M.E. y García, T. (2005) *Las redes intelectuales centroamericanas: Un siglo de imaginarios nacionales (1820-1920)*. Guatemala: F&G Editores.

Cavallo, G. y Chartier, R. (ed.). (1997) *Historia de la lectura en el mundo occidental*.

Madrid: Taurus.

Cazali, R. (2003) *Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en*

Guatemala. Guatemala: La Curandería.

---. (2006) *Buscando el reflejo en el espejo. Dilemas de representación*. En Power, K.

(ed.). (2006) *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*. Madrid: Fundación

César Manrique, 131-148.

Chartier, R. (1999) *Cultura escrita, literatura e historia*. México: FCE.

Christophe, Ch. (1990) *Naissance des "intellectuels": 1880-1900*. Paris: Les Editions

de Minuit.

Crary, J. (1990) *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

---. (1999) *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. London: MIT Press.

Crary, J. y Kwinter, S. (ed.). (1992) *Incorporations*. New York: URZONE.

Debray, R. (1994) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.

Didi-Huberman, G. (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Dobal, S. (2001) Ciencia e exotismo: os índios na fotografia brasileira do século XIX. *Cadernos de Antropologia e Imagem* 12 (1), 67-85.

Dussel, E. (ed.). (1985) *Historia general de la Iglesia en América Latina VI* (América Central). Salamanca: Sígueme.

Ette, O. (1994) “Así habló Prospero”. Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de “Ariel”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 528, 48-62.

---. (1998) Roland Barthes. *Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

---. (2004) *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kulturverlag

Kadmos.

---. (2005) Una literatura sin residencia fija. Insularidad, historia y dinámica sociocultural en la Cuba del siglo XX. *Revista de Indias* LXV(235), 729-754.

Foster, H. (ed.). (1988) *Vision and Visuality*. New York.

Foucault, M. (2000) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.

---. (2005) *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*. Madrid, Siglo XXI.

Frontisi-Ducroux, F. y Vernant, J.-P. (1997) *Dans l'oeil du miroir*. Paris: Editions Odile Jacob.

Gilman, E. (2000) Los estudios inter artísticos y el “imperialismo” del lenguaje. En Monegal, A. *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libro, 187-222.

Gouldner, A. (1980) *La formación de los intelectuales y ascenso de una nueva clase*. Madrid: Alianza.

Gruzinski, S. (1994) *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México: FCE.

Hernández, P. (2005) Sobre la descripción: tres Américas en el siglo XVI. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 103.

High, E. y Sampson, G. (ed.). (2002) *Colonialist photography: imag(in)ing race and place*. London: Routledge.

Infantes, V. (1998) La mirada en la escritura. Una historia de la lectura y del lector. *Bulletin Hispanique* 100, 2, 333-341.

Iser, W. (1987) *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.

Ivins, W.M. (1975) *Imagen impresa y conocimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.

Kossov, B. (2001) *Fotografía e historia*. Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada.

Larsen, N. (1990) *Modernism and Hegemony. Critique of Aesthetic Agencies*.

Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lienhard, M. (1992) *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*. Lima: Horizonte.

Manguel, A. (1998) *Una historia de la lectura*. Madrid: Alianza/Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Martínez, A. y Tamagno, L. (2006) La naturalización de la violencia. Un análisis de fotografías antropométricas de principios del siglo XX. *Cuadernos de Antropología Social* 24, 93-112.

Menéndez, E. (1972) Racismo, colonialismo y violencia científica. *Revista Transformaciones*, 169-196.

Mérida, M. (1937) Historia crítica de la Inquisición en Guatemala. *Boletín del Archivo General de Guatemala* III(1).

Miller, N. (1999) *In the Shadow of the State. Intellectuals and the Quest for National Identity in Twentieth-Century Spanish America*. Londres: Verso.

Miralles, A. (1971) *Introducción a la historia del libro*. México: FCE.

Molina, I. (1995) *El que quiera divertirse. Libros y sociedad en Costa Rica (1750-1914)*. San José: EUCR.

---. (2004) *La estela de la pluma. Cultura e impresa e intelectuales en Centroamérica durante los siglos XIX y XX*. San José: EUNA.

Molina, I. y Enríquez, F. (ed.). (2000) *Fin de siglo XIX e identidad nacional en México y Centroamérica*. Alajuela: MHCJS.

Naranjo, J. (ed.). (1992) *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*.

Barcelona: Gustavo Gili.

Pérez-Ratton, V. (2006) La cintura de América. Algo más que bananos, volcanes y un canal. En Power, K. (ed.). (2006) *Pensamiento crítico en el nuevo arte*

latinoamericano. Madrid: Fundación César Manrique.

Petrucci, A. y Gimeno, F.M. (ed.). (1995) *Escribir y leer en Occidente*. Valencia:

Universidad de Valencia.

Plotkin, M. y González, R. (2000) *Localismo y globalización: Aportes para una historia de los intelectuales en Iberoamérica*. Madrid: CSIC.

Poole, D. (1999) Raza y retrato: hacia una antropología de la fotografía. *Cuicuilco*.

Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia 16(6), 225-252.

Pratt, M.L. (1992) *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London:

Routledge.

Salazar, A.M. (ed.). *Antropología visual*. México: UNAM.

Saranyana, J.I. (ed.). (2005) *Teología en América Latina. Escolástica barroca,*

Ilustración y preparación de la Independencia. Madrid/Frankfurt:

Iberoamericana/Vervuert.

---. (ed.). (2008) *Teología en América Latina. De las guerras de Independencia hasta finales del siglo XIX*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Sarasin, Ph. y Tanner, J. (ed.). (1998) *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des menschlichen Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt a.M.

Saugnieux, J. (1986) *Les mots et les livres*. Paris: CNRS. Teor/ética (ed.).
(2001) *Temas Centrales: Primer Simposio Centroamericano de Prácticas Artísticas y Posibilidades Curatoriales Contemporáneas*. San José: Teor/ética.

Theile, G. (ed.). (2005) *Anthropometrie: zur Vorgeschichte des Menschen nach Maß*. München: Fink
Torres, M.D. (2004) *Arte Centroamericano: 1980-2003. Últimas tendencias*. *Revista de Historia* 17. Managua: IHNCA, 5-33.

Wood, J. (1999) *The Death of Romanticism, the Birth of New Science, and the Poet of Sorrows*. En Arena Editions (ed.). *Luis González Palma: Poems of Sorrow*. New York: Arena Editions, 5-34.

On Writing in Two Languages and Other Intimacies

[Noël Valis](#)

Yale University

My point of departure in this essay is contemporary women poets from both the Spanish- and English-language traditions and my experience in translating them into another language. Translating is a special act of intimacy that goes to the heart of writing itself. Poems can haunt you. They won't let you go, and when that happens, you feel possessed by them. Sometimes then, you have to wrestle with possession, with the poem that's taken over in some nameless place of the mind-body continuum. You've got to turn it into something else, move it out by reliving it in the language of your own mind and body. That's where translation comes in.

The Latin *trans-* expresses a notion of "beyond," "across," or "over." To translate is "to remove from one place to another"; "to turn from one language into another." It isn't just translators who translate: writers do as well. Words never express what is, only what is sought. Poets are always driven to say what cannot be said. They are always looking for verbal equivalents, for images and forms of the poem that has not yet emerged from inside, from its intimate life inside the poet. They speak with two tongues: one is the language of the poem we are reading; the other is the language we

cannot read, that comes from a place that resists naming. In a word, writing itself is a kind of translation, in which writers try for the perfect translation.

Historically and culturally, however, this matter of poetic intimacy has been complicated for women writers. Until recently, there were limits on the accepted - and acceptable ways of expressing oneself as a woman, of translating interiority into words. The classic nineteenth-century figure of the woman writer was embodied in the *poetess* or *poetisa* considered as a victim of suffering and renunciation. By contrast, what we have today especially since the 1960s and 70s are *poets*, plain and simple, who do not accept suffering in silence but who take that pain and pulverize it with their anger, deflate it with a razor-sharp irony or transform it into positive images of serenity regained. Intimacy is made public, through writing.

Almost the only exception to the poetess-victim of the past was Emily Dickinson, who continues to be a major influence on contemporary women poets. In the nineteenth century Dickinson wrote: "I'm Nobody! Who are you?", referring in part, with delicious irony, to the lack of prestige the woman writer of her time experienced. Contemporary women poets seem to have inverted or turned upside down her words, by suggesting: "I'm Somebody! I'm also Someone else," thus revealing that the status of the woman writer has changed dramatically and has assumed a fuller and richer personality.

Nonetheless, the history of women poets that underlies much of this writing points to a larger truth: that women have always written in two languages, in one that comes ready made and pre-approved and another that must be found and re-made.

One of the most startling and boldest tendencies in this poetry is the re-empowering of the human body. Not only is there a noticeable openness of expression concerning this theme, but it is through the body or body imagery that these poets often communicate the significance of their poetry. This tendency seems to be more pronounced in English-language poets like Sharon Olds and Carolyn Forché than in some of the Spanish-language poets I've translated, such as Sara Pujol Russell, Julia Uceda, and Noni Benegas, though Ana Rossetti and Clara Janés also come to mind as "body poets" of note. It is worth considering, in exploring this poetry, why such differences exist and what they may mean. In any case, whether the body is imaged explicitly or not, it is never the body as body that we are reading; it becomes a metaphor that points to something beyond itself, as metaphors do, and gesturing towards its own opaqueness. The body images of this poetry are intimate translations of nonverbal experience, akin to what Walter Benjamin called "thing languages" found in sculpture and painting: ". . . in them we find a translation of the language of things into an infinitely higher language, which may still be of the same sphere. We are concerned here with nameless, nonacoustic languages, languages issuing from matter" (330).

In focusing on the body, writers like Olds and Forché stress a sense of place and emplacement, recalling that language, like translation, must move from one place to another in order to be. In reclaiming the body as a place for poetry, as a place of poetry, they also suggest that no one ends with the same body you start out with. Which is a way of saying no one ends with the same history. Bodies are biographical maps. Some

of the countries will get filled in, others remain forever unknown territory, unlived experience. Bodies are living and dead history. Within us, we carry other “bodies,” memories of earlier selves, of other persons. We become a repository of the breath and matter of other people. You could say we become a morgue filled with the bodies of those we’ve loved, of those we’ve hated.

This same capacity for storage of memories, of experience, of sensations points, however, to something else besides burial: it suggests revelation. Bodies constantly incorporate. Everything becomes food for the body. Everything also becomes transformed. One story is brought inside, undergoes a change of plot, and another story emerges. Bodies are stories. Which brings us back to the thinginess of language as matter.

Consider, for example, two very different poems that rely on the image of cartography to embody poetic intimacy. The first is Sharon Olds’s “Topography,” in which she imagines the act of love as a verbal and fleshly map and two bodies as different territories uniting:

After we flew across the country we
got in bed, laid our bodies
delicately together, like maps laid
face to face, East to West, my
San Francisco against your New York, your

Fire Island against my Sonoma, my
New Orleans deep in your Texas, your Idaho
bright on my Great Lakes, my Kansas
burning against your Kansas your Kansas
burning against my Kansas, your Eastern
Standard Time pressing into my
Pacific Time, my Mountain Time
beating against your Central Time, your
sun rising swiftly from the right my
sun rising swiftly from the left your
moon rising slowly from the left my
moon rising slowly from the right until
all four bodies of the sky
burn above us, sealing us together,
all our cities twin cities,
all our states united, one
nation, indivisible, with liberty and justice for all.

Here is the Spanish version:

Después de volar por todo el país,
nos metimos en la cama, juntamos
nuestros cuerpos con delicadeza, como mapas
que yacen cara a cara, Este al Oeste,
mi San Francisco junto a tu Nueva York,

tu Fire Island junto a mi Sonoma,
mi Nueva Orleans envuelta en tu Texas, tu Idaho
brillando sobre mis Lagos Superiores, mi Kansas
ardiendo contra tu Kansas, tu Kansas
ardiendo contra mi Kansas, tu Eastern
Standard Time empujando mi Pacific
Time, mi Mountain Time
batiendo contra tu Central Time,
tu sol levantándose velozmente desde la derecha
mi sol levantándose velozmente desde la izquierda
tu luna levantándose lentamente desde la izquierda
mi luna levantándose lentamente desde la derecha
hasta que los cuatro cuerpos del cielo
arden encima de nosotros, sellándonos juntos,
todas nuestras ciudades son ciudades gemelas,
todos nuestros estados, unidos ya, una
nación, indivisible, con libertad y justicia para todos. (1)

This delicious poem flaunts its eroticism through playfulness, consciously avoiding the dual clichés of romantic love and literal lovemaking by converting body parts into a moving geography of tropes. The poem works imaginatively because readers cannot help retranslating back her map into another language: that of the body itself. The body is and isn't there. The poem begins with a sweeping sense of movement and ends with an ironic yet amusing gesture to the world beyond, the nation that is anything but

united, with liberty and justice for all. Also implied is the notion that two bodies unite, only to disunite afterwards. Indeed, other poems by Olds speak disturbingly of the passions, hatreds, and inhumanity of men towards other men, of how the personal and the historical can fuse in a series of intense body images centering on the mutilation of body and spirit.

My translation had to cope with the immediate problem of proper names. With the exception of the Great Lakes, which I converted to Lagos Superiores, I opted to leave the terms in the original, or lightly Hispanized (as in Nueva Orleans or Nueva York). First, there are no real translations of such words. But more importantly, their foreignness struck me as appropriate to the manner in which Olds herself underlines the alien nature of the two bodies in her poem. These bodies may be twin cities and united states, but they are also separate and distinct. The real bodies remain impermeable to us as readers. Intimacy is there and isn't there. You may trace our topographies, she seems to be telling us, but you may not enter our cities, time zones, suns or moons.

My second poem is called "Una cartógrafa," or "Mapmaker," by Noni Benegas, an Argentinian writer who has resided in Spain since 1977:

Había una vez una cartógrafa que delicadamente incluía a los viajeros en las rutas que trazaba. Así, los vestigios resinosos de un traficante de óleos quedaban dispersos a lo largo del plano; una dama antigua de miriñaque y sostén de afuera recordaba a María Malibrán que ebria hubiera girado sobre sí siendo checo lo que pisaba. Alicia en el país de las maravillas visitaba otros lugares, y claro, de su comparación surgían las bellas voces del idioma: "ay" "huy" "qué

poco,” etcétera. En general los viajes eran infinitos, y en particular, cobraban un gusto almizclado y dulce de caramelo de los mares griegos. Encajonaba cofres en los ángulos, pero esos melancólicos jamás sospechaban que dentro de ellos hubiera alguna solución; goznes y sortijas dudosas, dientes y más calaveras, abrelatas de la era espacial, y en especial bonetes y muñecas, palillos, aguarrás, liebres, prados, alfombras y dátiles, y hasta Don José sorprendido por tanto acecho majestuoso de la hermosa dama boba.

Here is the English translation:

There once was a mapmaker who delicately included the travelers themselves in the routes that she traced. Thus, the resinous vestiges of a trafficker in oils spilled across the charted surface; a much bosomed lady creaking in crinoline brought to mind an inebriate María Malibrán who would have spun on her heels had she stepped on something Czech. Alice in Wonderland was visiting other places, and of course, from this comparison arose the beautiful sounds of language: “ay” “uy” “so little,” etc. In general the journeys were infinite, and in particular, they acquired a musky-sweet caramel taste of the Greek seas. She squeezed coffers into the angles, but these melancholy things never suspected there might be a solution hidden inside; hinges and dubious rings, teeth and still more skulls, can openers from the space age, caps and dolls especially, toothpicks, turpentine, hares, meadows, carpets and dates, and even Don José surprised by so much majestic stalking of the lovely dame nitwit.

As a citizen of two countries, Noni Benegas is familiar with the map of the world. But it is a different map we read in the prose poem cited above. In “Mapmaker” different universes collide, but there is no apocalypse. The cosmos continues. We simply do not understand it. It is filled with enigmatic objects from the everyday world: with hinges and rings, teeth and skulls, can openers and dolls. In this map everything is included, even the travelers. The poem is also laced with literary and other allusions, reinforcing the notion that maps are artificial constructions. Noni’s poem suggests that people make their own maps, charted surfaces that are both general and particular, that at once contain the collective history of the world and the private stories of individual lives. Writing is a kind of map in this wonderful poem. Language, whether on the page or in the air, in coffers or on the Greek seas, makes maps of our lives. Indeed, many of her poems point to a geography of writing. Far more than Olds’s “Topography,” this poem resists interpretation, thus making its translation even more challenging. All the quotidian objects in this text are also alien, other-worldly, made so through incongruous juxtaposition and a sense of cosmic irony communicated here. Although body imagery is not apparent, the idea of embodiment is, the mind made concrete and particular through real objects and cultural allusions that inhabit it, like coffers squeezed into angles. The poem’s intriguing opacity suggests to me that the poet herself does not know what the “solution hidden inside” might be. This is a good example of how words never express what is, only what is sought. In translating this poem, I found myself not only as much taken by surprise as Don José in the text, but continually off-balance, knowing that my coming closer to the poem signified only that: coming closer, as in a journey that is infinite but tastes musky-sweet like the Greek seas receding before us. I think the poem is meant to keep us off-balance.

In another poem, the body takes center stage, but only does so through paradox, by the poet deliberately not naming the fleshly object that drives the description. The text is called “Frida Kahlo”:

¿Era una obra de arte o su deseo ? una columna
de símil de acero segada más una alta carena
de colmillos de jade

Latía con la prisa impávida
de los templos futuros: el viento entornado
entre los dientes las cejas de dosel de búfalo

la impronta de esfinge sobre el asfalto

¿Era una obra de arte o su deseo ? una columna
de tiza húmeda posada día tras día bajo la
ágil pupila en floración perenne

And the English version:

Was it a work of art or her desire? A column
like harvested steel then fangs like jade
careening steeply

It beat with the bold haste
of temples foretold: the wind adrift
in teeth the eyebrows a buffalo bower

the stamp of the sphinx on asphalt

Was it a work of art or her desire? A column

of damp chalk posed day after day beneath the
agile pupil forever flowering

For anyone who has stood transfixed in front of a Frida Kahlo painting, especially her self-portraits, this poem does with words what Kahlo did with paint: it appears to break the barrier between art and life, while suggesting that life, or perhaps some lives like Frida Kahlo's, are like a work of art. We see references to the terrible accident that pierced Kahlo's life, that "harvested steel" which brutally split her body but which also traverses the poem that Noni has made, breaking it into two questions: "Was it a work of art or her desire?" The column of harvested steel has become at the end of the poem a column of damp chalk, the stroke of painted fate. The mystery of this poem, like that of Kahlo's painting, resides not in the initial question posed, which in any event is never answered, but in the way the portrait continues "forever flowering." What makes Frida's agile pupil so alive?

There is no suffering victim in this poem, just as there isn't in Kahlo's painting, which makes us feel her pain without exploiting it emotionally. Rather, there is the pride of having created art out of a horrifying experience that cannot possibly be duplicated with words or paint; it can only be sought, reembodyed as art, knowing full well that words and paint cannot pierce the enigma of experience or of being. Noni's tightly condensed imagery, which seems at once neobaroque and surreal, expresses that enigma beautifully, while also challenging the translator's abilities. Which is to say, Frida's

buffalo bower eyebrows are as dense as ever. They can be translated but never really penetrated. The body is there, but isn't there.

Here is another example of this same conjuring act, this time from the poetry of Sara Pujol Russell, whose bio, she once told me, is only "the stuff that appears in the inside flap of my books." The poem is called "Creación de mi nombre" ("Creation of my Name"):

Si la aurora surgió del caos. Si la luz, de la oscuridad.
Si la palabra emergió de la ceguera y las nubes del vino.
Si la belleza brotó de la clara conciencia de la muerte,
y la verdad se alimentó de ella y, así, también el amor,
mi corazón nació una noche de azabache enamorada.
Mi cuerpo, un mediodía de invierno celoso de la noche.
Mi tiempo, en un jardín de rosas donde habitaban los sueños.
Mi aliento, en la baja niebla, en los labios de un bosque encendido.

And the English:

What if dawn streamed from chaos and light from darkness.
What if the word emerged from blindness and clouds from wine.
What if beauty grew from the clear conscience of death,
truth fed off it, and so too love,

my heart was born one jet-black, enamored night.

My body, one midday in winter jealous of the night.

My time, in a garden of roses where dreams lived.

My breath, in the deep-down fog, in the lips of a burning woods.

Sara's poetry is remarkable for the way she takes something abstract beauty, time, or truth and turns it into something intimate. The length of the line, its incantatory qualities build towards that final intensity, in which her breath is in the deep-down fog, in the lips of a burning woods. Here again, whatever the body is in poetry, it signals both more and less than itself. Sara expresses the paradox by using the construction "si + the preterite," rather than the subjunctive. What if this was so means "this was so." If we can wrap our minds around such a possibility, we can also embrace her exquisite rereading of Saint John of the Cross's "Dark Night of the Soul" ("Noche oscura del alma"). Space does not permit me to pursue the two poems together, but it is fascinating to contemplate how Saint John's dark night, his soul inflamed, gives birth to another poem, reminding us in turn how much the earlier text, in dwelling on the mystical union with God, is also about creation, poetic and divine. Sara's poem is ostensibly about her name, but name, time, body, and breath are synecdoches of creation itself, and creation is made intimate by emphasizing the person, her name and her breath. It is the breath inside, in the deep-down fog and in the lips of a burning woods, which is equally part of the world and creator of the world. The thing I found hardest to translate was this sense of intimate flow, of ever-expanding permeability between inside and outside, body and mind, individual being and the universe. What does it mean to speak of the lips of a burning woods? Here is poetic intimacy at its deepest, as mystery of mysteries.

Finally, as a translator into both languages, I've also had occasion to turn my own poems into another language. This dual role poses its own difficulties. Let me give an example, in a poem titled "Women Spread Their Skirts Over the Men" ("Las mujeres tienden sus faldas sobre los hombres"):

When women spread their skirts over the men,
something, maybe the wind, is overcome and loves,
becomes a drifter of dreams through cobbled inland waves,
looks for warm, salty tears nestled between breasts.
Can turn quiet October into a breaker of hearts.

When women spread their skirts over the men,
the sun is ample and unconscious. Sheets dry quickly.
Surprises come with tender garments flapping;
with small buttons that burst and fall and roll;
with sudden air that bangs a window shut and catches the dark.

Women billow and furl their skirts,
as wet, thrashing fish slip through their hands,
one of those fish learning how uncertain
is the passing of a summer cloud that rumbles distance,
that pierces cloud caps, pinked with mackerel edges.

When women spread their skirts over the men,
they cast a net of shadows

over the soft, helpless form that lies there.

Child, this being female, this glistening, this tremor,

is what wind, sun, and cloud made you. You make something else.

Here is the Spanish version:

Cuando las mujeres tienden sus faldas sobre los hombres,
algo, quizá el viento, se siente vencido y ama,
deviene un vagabundo de sueños por olas interiores de guijarros,
busca saladas lágrimas calientes acurrucándose entre dos pechos.
Puede convertir un octubre tranquilo en rompeolas de corazones.

Cuando las mujeres tienden sus faldas sobre los hombres,
el sol es amplio e inconsciente. Las sábanas se secan pronto.
Las sorpresas vienen con tiernas prendas aleteando;
con pequeños botones que se desprenden y caen y ruedan;
con aire repentino que cierra de golpe una ventana y atrapa la oscuridad.

Las mujeres ondulan y recogen sus faldas,
mientras se resbalan de sus manos húmedos peces agitados,
uno de esos peces está aprendiendo cuán incierto
es el paso de una nube de verano retumbando en la distancia,
perforando gorras de nubes, picadas de bordes aborregados.

Cuando las mujeres tienden sus faldas sobre los hombres,
echan una red de sombras
sobre la dulce forma indefensa que allí yace.
Niña, esto de ser hembra, este brillo, este temblor,
es lo que viento, sol y nube han hecho de ti. Haz tú otra cosa.

In reworking my own poetry, I was made doubly aware of translation as a process of creation. If a poem like “Creation of my Name” already points in this direction, translating a poem you have authored drives home the inseparability of translation and writing, as Carol Maier has observed. In a word, translations are, as she also remarks, “poems in their own right,” while still remaining translations (24). As a translator, I had to make decisions which would inevitably turn the poem towards a particular reading, while eliminating other ones. The last sentence is illustrative of what I mean. In the original the line is ambivalently charged, as declarative and/or imperative: “You make something else.” In the Spanish version, I have opted for the imperative: “Haz tú otra cosa.” I sacrificed that ambivalence for something more decisive.² The declarative sounded weak to me in Spanish, in this context, and I was stumped over how to provide the original ambivalence. On the other hand, the familiar form of *tú* compensates to some extent because it emphasizes and enriches, more than the English “you,” the intimate.

And this brings me back to poetic intimacy, to tears nestled between breasts, to tender garments flapping, small buttons that burst and fall and roll, skirts that billow and furl,

and that glistening, that tremor of being female. All these images hover over, in, and around the body, which is both present and absent in this poem. The body image is, in all these texts, a metaphor for different forms of poetic intimacy and for the difficulty of engaging and penetrating that intimacy, that net of shadows, which is also the lips of a burning woods, the four bodies of the sky, and the eyebrows of a buffalo bower.

Notes

(1). I have corrected the Spanish translation for this poem, which inexplicably contains the words “velozmente” in lines 16-17, where it should read “lentamente” in *Las conjuradoras*.

(2). I rely here upon Carol Maier’s illuminating discussion of this poem (24).

Works Cited

Benegas, Noni. *Burning Cartography*. Trans. & Introd. Noël Valis. Austin: Host Publications, 2007.

---. “Una cartógrafa.” *Argonáutica*. Prol. José María Valverde. Barcelona: Laertes, 1984.

---. “Frida Kahlo.” *La balsa de la Medusa*. Prol. José Muñoz Garrigos. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1987.

Benjamin, Walter. "On Language as Such and on the Language of Man." *Reflections*.

Ed. Peter Demetz. Trans. Edmund Jephcott. New York: Schocken Books, 1986. 314-32.

Dickinson, Emily. "I'm Nobody! Who are you?" *The Complete Poems of Emily*

Dickinson. Ed. Thomas H. Johnson. Boston: Little, Brown & Co., 1960.

Juan de la Cruz, San. *Poesías*. Alicante: Biblioteca Virtual de Cervantes, 2000.

Maier, Carol. Prologue. *Mi casa me recuerda / My House Remembers*

Me. By N. Valis. 19-24.

Old, Sharon. "Topography." *The Gold Cell*. New York: Alfred A. Knopf, 1987.

Pujol Russell, Sara. "Creación de mi nombre." *El fuego tiende su aire / El aire tiende a su fuente*. Ferrol: Esquíó, 1999.

---. *The Poetry of Sara Pujol Russell*. Trans. & Introd. Noël Valis. Selinsgrove: Susquehanna UP, 2005.

Valis, Noël. *Mi casa me recuerda / My House Remembers Me*. Prol. Carol Maier.

Ferrol: Esquíó, 2003.

--. ed. *Las conjuradoras. Antología bilingüe de seis poetisas norteamericanas de hoy.*

Trans. & Introd. N. Valis. Ferrol: Esquío, 1993.

Notas/Notes

Félix Urabayen: un vasco en Toledo

[Hilario Barrero](#)

Perteneciente a una generación con un numeroso y valioso elenco de novelistas, un poco eclipsado por la potencia creadora de Galdós –que también escribió sobre Toledo–, comparadas algunas de sus novelas con *La voluntad* de Azorín y *La catedral* de Blasco Ibañez por su parecida línea espacial, silenciado por muchos años por el régimen franquista, residente en una provincia tan cercana y a la vez tan lejana de Madrid, escritor de temas locales, reacio al manejo de la prensa y a la auto publicidad, “extranjero” en Toledo por partida doble y sospechoso de apropiación indebida de algunos objetos del tesoro artístico toledano (él que había denunciado abiertamente el expolio de la ciudad), Félix Urabayen parecía haber reunido todas las condiciones para que su obra fuera pasada por alto por los críticos y olvidada por los lectores. Este olvido comienza después de 1939, ya que cuando sus novelas fueron publicadas tuvieron un gran éxito de crítica y público. En 1929 César Barja escribe: “Es, sin duda, uno de los grandes prosistas que hoy hace literatura”. La muerte le silencia en Madrid con un cáncer y su obra es silenciada por otro cáncer: el de la censura del régimen vencedor. Félix Andrés Urabayen Guindo nació en Ulzurrum (Navarra), en el valle de Olló, el 10 de junio de 1883. ¿Cómo era físicamente Félix Urabayen? Su mujer, la toledana Mercedes de Priede Hevia, escribe que “era un hombre flaco, desgarbado, más bien pequeño, con un pronunciado tipo vasco... nariz larga, nuez pronunciada, boca algo hundida y ojos grises, pequeños, penetrantes”. Dice que tenía una “espléndida cabellera

negra y ondulada que peinaba hacia atrás.” Años más tarde, su sobrino Miguel recordará con melancolía cómo la figura de su tío se había encorvado y consumido. “Sólo su cabeza con la hermosa cabellera que siempre tuvo –ahora de un gris plateado– se levantaba desafiante de un cuerpo que ya parecía vencido.” De sus ojos grises, pequeños y penetrantes, recordará que su expresión “seguía siendo tan viva como antes; y sus labios seguían plegándose en una ligera sonrisa burlona que anticipaba el agudo humorismo de su espíritu” (24).

¿Y cómo era Félix Urabayen por dentro? Su hija, María Rosa, al hablarme de su padre me dijo una frase que me pareció que le definía muy bien. “Era un hombre de detalle.” Detalle en la vida y en la muerte, detalle en la obra literaria, detalle en su manera de irritar a los demás, detalle en su superioridad, detalle en sus debilidades. Manuel Baer le describe como: una *rara avis*... de talante liberal y convicciones republicanas, pedagogo progresista, rico por matrimonio, bohemio a ratos y autor afamado por sus colaboraciones en la prensa diaria, fue parte de la pléyade de intelectuales de izquierda que la victoria de Franco extirpó de la faz de este país y cuya memoria sepultó en el olvido durante cuatro décadas. Su esposa le recuerda como buen narrador y charlista que “pontificaba sobre cualquier tema... le ayudaba su voz llena, algo bronca y potente, en contraste con su cuerpo flaco y desmedrado”.

Gracias a Santafé, profesor de la Escuela Normal de Toledo que efectuó una permuta de plazas con Urabayen, éste pudo trasladarse permanentemente a dicha ciudad. El día 16 de noviembre de 1911 Urabayen llega a la Ciudad Imperial. Aquí se casó con Mercedes de Priede y Hevia. “En Toledo, escribe Entrambasaguas, llevó una vida tranquila,

entregada a su único vicio, el tabaco, y paseando por los alrededores de la ciudad, sin que jamás quisiera viajar, pese a su interés por conocerlo todo” (341). Aunque rico por matrimonio, Urabayen fue profesor y director de la Escuela Normal de Magisterio durante todo el tiempo que vivió en Toledo, siendo un pedagogo progresista con ideas que compartía con su esposa. Como profesor se sabe que era amable, entretenido, dicharachero e irónico que daba un aprobado general al principio de curso y que luego, si algún alumno deseaba superar el aprobado con una nota más alta, le hacía un examen. Admirador de Azaña, fue nombrado Consejero cultural en la segunda república. La relación de Urabayen con la Iglesia, en una ciudad como Toledo, con una catedral que es la primada y con un cardenal que es (o era) el Primado de España no fue fácil. Como Pérez Galdós y Blasco Ibáñez, supo del poder espiritual y material de la Iglesia, de su exuberante riqueza, del despliegue artístico y de su abuso y despojo. Pero en contra de lo que la mayoría pudiera creer, (y algunos lo aseguraban), Urabayen no era un anticlerical, ateo o perseguidor del clero y las instituciones religiosas. Urabayen tenía amigos canónigos con los que paseaba a menudo y a los que le unía una gran amistad. No supo Urabayen calcular, como les ocurriría a otros muchos toledanos (y españoles), las consecuencias que traería consigo el Alzamiento Militar, al que la mayoría creyó algo pasajero y sin importancia. Aterrorizado al ver cómo los acontecimientos se precipitaban en una dirección peligrosa y anárquica donde la seguridad personal era precaria y el régimen del terror era la tónica diaria, siendo él mismo amenazado por los partidarios de la República a la que apoyó y observando cómo se mataba a sacerdotes, “gente de orden”, inocentes, amigos suyos, por el mero hecho de haber pertenecido a una organización religiosa u otros motivos mucho más triviales, sin un proceso judicial, Urabayen abandonó Toledo para no volver jamás. En Madrid se refugió, como

tantos otros intelectuales, en la Embajada de México, de donde salió en 1937 para dirigirse a Alicante.

El día 13 de mayo de 1939, recién acabada la guerra, Urabayen se traslada a Madrid, donde es detenido en la misma estación de Atocha por dos policías toledanos que lo llevan a las dependencias de la Dirección General de Seguridad para tomarle declaración. Es de notar que la orden de detención provenía de Toledo. Fue internado en la prisión de Conde Toreno donde se agudizó su enfermedad, por lo que se le trasladó a la enfermería. En esta prisión estuvo hasta el 19 de noviembre de 1940, fecha en que fue puesto en libertad, pero la salud de Urabayen era muy delicada. Viaja a Pamplona a casa de su hermano Leoncio, donde trabaja en su último libro *Bajo los robles navarros*.

Regresa a Madrid el 14 de diciembre de 1942 a la casa de la calle Modesto Lafuente. El día 8 de febrero de 1943, leyendo *La conquista de la felicidad*, de Bertrand Russell y asistido por el doctor Marañón y el toledano doctor Delgado, moría Félix Urabayen de un cáncer de pulmón.

Antes de pasar a hablar de su obra quiero destacar, brevemente, la sólida presencia de Urabayen no sólo en la América de habla hispana, algo que hubiera sido lógico, sino en la de habla inglesa donde su figura y su obra, ya en 1924, eran conocidas y estudiadas. Destacaré, entre otros trabajos, una tesis realizada en 1935 y tres artículos aparecidos en "The New York Times".

Félix Urabayen publica su primera novela en 1920, a los 38 años de edad. Estos veinte años del siglo XX, en los que Urabayen se forma intelectualmente, constituyeron uno de

los períodos más convulsivos y cambiantes en el panorama económico, social, político y literario de España. A mediados del siglo XIX el profesor Sainz del Río introduce el Krausismo y se funda la “Institución Libre de Enseñanza” figurando al frente de ella Giner de los Ríos; a finales del siglo se pierden las últimas colonias de ultramar (1898) y aparece lo que hoy conocemos como la generación del 98. Ya en el siglo XX, la generación del 27 y la Residencia de Estudiantes (1910).

En el plano social, empiezan a producirse confrontaciones entre la burguesía y la clase trabajadora, lo que va a ocasionar constantes luchas y huelgas y la toma de una conciencia obrera. Sobrevienen la primera guerra mundial (1914-1918), la semana trágica de Barcelona (1909), el turbulento período del reinado de Alfonso XIII, la dictadura de Primo de Rivera (1923) y la proclamación de la República (1931). Todo esto va a influir de manera más o menos directa en la formación ideológica de Urabayen y en su producción novelística.

Su obra será, aunque única y sin posibilidad de encuadrarla en una generación o grupo literario determinado, una consecuencia y un producto de los “años veinte”, período tan problemático y decisivo para la configuración del siglo XX.

Para algunos críticos, la obra de Urabayen tiene rasgos típicos de la narrativa de la generación del 98 tanto por la forma como describe el paisaje castellano y el vasco, como por su escepticismo y un cierto pesimismo ante la vida. Urabayen se incluye en la del 18 ya que en Toledo, Piedad dice: “Ellos –los del 98- se comieron a los del 68, pues bien, nosotros, los del 18, nos desayunaremos con la confitería europeizante del 98.” E

insiste en su distanciamiento de la del 98 con esta otra frase: “A mí me basta con una mujer a quien amar, siempre que no sea una camarera; con un libro que hojear, siempre que no esté escrito por un literato de la generación del 98...” (*Por los senderos del mundo creyente*, 263). Ideas como éstas, hoy políticamente incorrectas, nos dicen mucho sobre el pensamiento, talante y carácter que hemos visto al trazar su biografía. Para otros se considera un autor “moderno”, pues tiende un puente entre la generación del 98 y las vanguardias, por su sincretismo de estilos y las referencias al mundo de Hollywood y América, especialmente a Nueva York. Sin que podamos echar en olvido su familiaridad con las fuentes latinas y griegas y su conocimiento de la literatura del Siglo de Oro.

El mismo Urabayen, refiriéndose a Blasco Ibáñez, a quien define como “un admirable colorista levantino”, se intenta clasificar a sí mismo como novelista mediano: “Es que Blasco Ibáñez era levantino, y luego, a los grandes novelistas todo les va bien. Pero yo soy vasco, y como novelista, bastante mediano. No hay paralelo posible.” (*Los folletones en “El sol”*, 132).

Urabayen es uno de los muchos artistas que se sienten atraídos por la ciudad Imperial y su gente. A Toledo la defenderá y amará con la misma fuerza y ardor como vituperará y atacará a sus habitantes. Urabayen se “hizo” toledano y, aunque llegó a Toledo ya maduro (como El Greco), asimiló la historia de la ciudad y la provincia que dejó plasmada en tres novelas: *Toledo, Piedad*(1920), *Toledo, la despojada* (1924) y *Don Amor volvió a Toledo* (1936), y en los llamados libros de estampas: *Por los senderos del mundo creyente* (1928), *Serenata lírica a la vieja ciudad*(1928) y *Estampas del*

camino (1934), que contienen los artículos publicados en el periódico *El Sol* desde 1925 a 1936. Asimismo Toledo y su provincia como también Navarra, es el tema recurrente en *Vidas difícilmente ejemplares* (1931) que incluye *Vida ejemplar de un claro varón de Escalona* publicada en (1926).

Su obra novelística se completa con otra trilogía dedicada a su país natal: *La última cigüeña* (1921), *El barrio maldito* (1924), y *Centauros del Pirineo* (1928) y tres novelas que no encajan en ninguno de los grupos anteriormente citados: *Tras de trotera, santera* (1932), *Bajo los robles navarros* (1965) y *Como en los cuentos de hadas*, obra que nunca llegó a publicarse.

De su vida, según hemos visto, podemos afirmar que fue monótona, provinciana, sin grandes aventuras y, en el mejor sentido de la palabra, gris. Una vida que transcurre, mayormente, en Toledo y provincia, con esporádicos viajes a Madrid, escribiendo, enseñando, discutiendo en las tertulias, odiando a los toledanos, viviendo un poco de las rentas y enamorado profundamente de la Ciudad Imperial. El hombre Urabayen fue un personaje forastero, andariego, y algo bohemio. Como artista y como creador, observamos algunos aspectos que afloran a lo largo de su obra, que se balancea, casi matemáticamente, entre Navarra y Castilla: un simbolismo heredado de Galdós, que a veces resulta tan obvio que pierde su valor simbólico, su obsesión por lo semítico. Su formación clásica, su conexión y simpatías hacia la República y concretamente hacia Azaña, el tema de España como preocupación y problema, no al modo de la generación del 98, sino con la mira puesta en posibles soluciones, su total independencia de escuelas, grupos o cánones, lo que lo convierte en un escritor “inclasificable”, el uso de

una prosa pausada, lenta, finamente cincelada, sazonada con unos elementos poéticos que la hermocean, fuerte presencia del humor (poco entendido en su momento), el continuo uso de una ironía que a veces llega a ser sátira, ácida, amarga, semejante a la de Quevedo, Larra, los regeneracionistas y la generación del 98, la creación de “estampas” que, en su tiempo, tuvieron un gran éxito y que luego él recicló en sus libros, y un tinte de modernidad en sus obras que se mezcla con un sabor de la novelística del siglo XIX y de la literatura del Siglo de Oro.

Su hija, María Rosa, me dijo que su padre “era un hombre de detalle”. Urabayen fue, en efecto, un escritor detallista y metódico, un artesano de la palabra, a la que trató de domar, controlar y vigorizar. En la vida de Urabayen está la obsesión, por un lado, de la denuncia del expolio de Toledo y de la crítica negativa de los toledanos, a algunos de los cuales llega a llamar “larvas”. Por otro lado, es el amante perfecto, entregado, celoso, que cada día se levanta enamorado de su ciudad, cuya enfermiza imagen le persigue y le obsiona. La falta de atención que su obra ha despertado entre la crítica es algo que resulta difícil de entender una vez desaparecida la dictadura franquista. Como hemos visto, en su momento, la figura de Urabayen fue celebrada, respetada y estudiada no sólo en España, sino también en América. Es lamentable que no exista ninguna novela suya editada con rigor y estudiada con el respeto que se merece.

Urabayen no fue un “gran” novelista. Se le ha reprochado, en efecto, el insatisfactorio diseño de sus personajes, la falta de estructura en el ensamblaje de los argumentos y su marcada tendencia a ser repetitivo en ideas, con una carga negativa en su protesta, más subjetivo que objetivo, con un estilo a veces helado, lento y ácido, distante, pesimista,

polémico, contradictorio y amargo. Sin embargo, ese mismo novelista “mediano” fue el sagaz cronista de una sociedad y una época claves en la vida española. Fue, además, un poeta que escribió en prosa, un visionario, un “trasterrado” iluminado por la pasión a su pequeña patria adoptiva, un escritor ingenioso, honesto, brillante, encasillable e independiente.

Richard Strauss, el compositor de óperas tan celebradas como *Salomé* y *El caballero de la rosa*, dijo una vez, tratando de definirse: “Puede que yo no sea un compositor de primera clase, pero soy un compositor segundón de primera clase”. Una definición que podríamos aplicar a Urabayen: un escritor cuyas cualidades tal vez no sean las requeridas para ingresar en la primera fila del canon novelístico español del siglo XX, pero que puede hacer el deleite de una selecta minoría de lectores, pues comparten con él el amor a Toledo y a su oscura belleza.⁽¹⁾

Notas

(1). El propio Urabayen ratifica esta idea con una similar: “La idea de ser el número uno en cualquiera de los escalafones del globo me causa una repugnancia infinita...” *Don Amor volvió a Toledo* (264).

Trescientocincuenta: una reactivación de la memoria rosarina

Oswaldo Di Paolo

University of Kentucky

Hay veces que la memoria se construye con la
generosidad de los recuerdos ajenos.
Diego Fidalgo

Con el advenimiento de la democracia, varias creaciones literarias y artísticas de diversa índole sobre el golpe de estado y los desaparecidos en la República Argentina en la década de 1970 proliferaron a partir de 1983. La mayoría de estas obras ejemplifican lo ocurrido en la ciudad de Buenos Aires, siendo ésta un microcosmos que intenta reflejar al resto del país. En el plano artístico, en la Capital Federal, surgen activistas como el Grupo Arte Callejero que se une con el movimiento H.I.J.O.S. Esta agrupación de hijos de desaparecidos, asesinados, exilados y presos políticos durante la aplicación del terrorismo de Estado en la Argentina se crea en 1994 y en 1996 comienza a hacer *escraches* que tienen como objetivo exponer a los torturadores y a sus cómplices. Los artistas plásticos diseñan grafitis y mapas socio-históricos alternativos que colocan en distintas partes de la ciudad para informar, por ejemplo, a los ciudadanos dónde viven ciertos culpables del proceso o dónde se encuentran los olvidados campos de concentraciones.

La proliferación del arte callejero para estimular el recuerdo del pasado histórico también ocurre en ciudades intermedias argentinas. En el 2001, los habitantes de la

ciudad de Rosario comienzan a ver bicicletas pintadas en las paredes de las calles. Son bicicletas que se distinguen unas de otras por ciertos números como si fueran parte de una serie. Estas pintadas son realizadas por el activista y artista plástico Fernando Traverso para representar a los 350 desaparecidos en Rosario durante la dictadura militar. Cuatro años más tarde, el director de cine Diego Fidalgo filma *Trescientoscincuenta* (2005), un documental que por medio de una pluralidad de voces, cuenta las experiencias vividas por Traverso durante el proceso. De esta manera, el director y el espectador van desenmarañando el pasado a través del presente.

La transmisión de los eventos ocurridos durante el gobierno militar no ha sido eficaz y las nuevas generaciones corren el riesgo de olvidar el pasado histórico. Además, las secuelas del genocidio todavía perduran y el miedo a un nuevo golpe de Estado se acentúa con el continuo deterioro de la economía. Por consiguiente, para evitar los errores cometidos en el pasado es preciso mantener vivo el ritual de la memoria. El documental de Diego Fidalgo, *Trescientoscincuenta*, y el arte producido en el espacio urbano de Rosario por Fernando Traverso funcionan como un antídoto contra el olvido del pasado histórico del rosarino que logran reactivar la memoria individual y colectiva de distintas generaciones. Mi análisis, tanto del documental como de dichas manifestaciones de arte callejero, se sustenta en la teoría y en los estudios culturales sobre la memoria y ofrece una reflexión sobre las posibles causas de la deficiente transmisión de la memoria colectiva y el surgimiento del arte callejero en las ciudades intermedias en oposición al arte y a los *escraches* porteños. Además, plantea la eficacia del *performance* como reactivador constante de la memoria colectiva en los espacios

abiertos y cerrados de Rosario, la relación entre memoria e identidad y la memoria como espectro fantasmal en el espacio urbano.

Para desarrollar las posibles causas que dificultan la transferencia de la memoria colectiva rosarina comenzaré escudriñando algunas de las ideas de Elizabeth Jelin. En su estudio sobre los efectos de la dictadura en la ciudad de Buenos Aires, ella cuenta que surgieron dos tipos de agrupaciones: las formadas por víctimas y familiares como las Madres de Plaza de Mayo y Familiares de Desaparecidos y Presos por Razones Políticas y aquellas constituidas por un grupo heterogéneo de no afectados como la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH) formada por dirigentes de una clase con intereses políticos como el ex Presidente Raúl Alfonsín. Para Jelin, “one of the most important aspects of the human rights movement’s cause is its struggle ‘against forgetfulness’ and the construction of memory [...] it is a collective memory and the fear of collective forgetting” (49).

La creación de instituciones de protesta, en pos de la preservación de los derechos humanos, lleva la misión de evitar el olvido del pasado histórico. Jelin basa su trabajo en la Capital Federal y no intenta hacer un estudio más representativo que incluya las ciudades intermedias y al interior del país en su conjunto. Por consiguiente, su exposición excluye a las ciudades intermedias y prescinde de la experiencia vivida por la mayoría de la población durante el proceso. Es necesario mencionar que el surgimiento de grupos de protesta en defensa de los derechos humanos en Rosario es mucho más tardío y en una escala mucho menor al de la Capital Federal. Así, la labor de

estimular la memoria del pasado histórico en las nuevas generaciones rosarinas es más difícil.

Por otro lado, Joseph Yerushalmi explica que: When we say that a society “recalls”, actually what we are saying is, first, that a past was actively transmitted to the current generations through [...] “the channels and repositories of memory” [...] and that this transmitted past was received with a definite meaning. Consequently, a society “forgets” when the generation possessing that past does not transmit it to the next. (50)

Las observaciones de Yerushalmi postulan que si una sociedad rechaza o cesa de transmitir el pasado histórico sobreviene el olvido inevitable (50). Entonces, para Yerushalmi los rosarinos han rechazado o no recibido el mensaje que se quiere preservar. Pero el binarismo memoria/olvido es mucho más complejo que esto. Los tribunales, los medios de comunicación y los grupos que erigen monumentos para conmemorar a los caídos durante la dictadura utilizan frecuentemente la palabra *memoria* pero no llegan a evitar el olvido porque según Nelly Richard, en su estudio sobre la dictadura chilena:

[they] leave aside all the wounded substance of remembrance: the psychic density, the magnitude of the experience, the emotional wake, the scarring of something unforgettable that resists being submissively molded into the perfunctory forms of judicial procedure or inscription on an institutional plaque. (18)

Es decir que hay un uso insípido de la memoria que carece de contexto emocional y que continuamente distancia la memoria histórica de la interconexión emotiva que resonaba colectivamente en el pasado.

Las experiencias vividas por Fidalgo concuerdan con las ideas de Richard. En una conversación electrónica con el director, él cuenta que se escuchaban noticias horribles por televisión y el cine de los 80 capitalizaba lo que había sucedido en la segunda mitad de los 70. Sin embargo, en su familia y en sus círculos sociales no se conversaba sobre la dictadura. Sus únicos recuerdos de esa época son la copa mundial de 1978, los festejos de la gente tras haber salido campeón el equipo argentino, la revista deportiva “El gráfico” y los comunicados por televisión sobre la guerra de las Islas Malvinas. Con el advenimiento de la democracia, ni la familia ni las escuelas proveyeron información sobre lo que había ocurrido. Fidalgo señala: “Tendría 25 años cuando empecé a interesarme realmente por este tema y uno de los que me corrió ese velo fue precisamente Fernando. Me contaba su historia y yo pensaba cómo me gustaría hacer un película con todo esto”. En el caso personal del director y de muchos ciudadanos rosarinos de su generación que hoy tienen entre 35 y 38 años, las asociaciones que abogan el famoso eslogan “ni olvido ni perdón” han tenido dificultades para transmitir un sentido de memoria colectiva pero el surgimiento de los escraches porteño y el arte callejero de Rosario contribuyen a enmendar las fisuras de la memoria colectiva.

El arte callejero como instrumento para evitar el olvido comienza en la Capital

Federal con los *escraches*. Diane Taylor explica que estos consisten en “street signs that incorporate the photograph to mark the distance to a perpetrator’s home. When they reach their destination, they paint the repressor’s name and crimes in yellow paint on the sidewalk in front of the building” (165). Asimismo, artistas plásticos diseñan grafitis y mapas socio-históricos alternativos que colocan en distintas partes de la ciudad como por ejemplo “Usted está aquí, a trescientos metros de un campo de concentración” (168). Como los culpables de las atrocidades cometidas durante el proceso viven en Buenos Aires, en Rosario no se llevan a cabo escraches pero sí surgen grupos artísticos que realizan sus obras en el espacio abierto de la ciudad para perpetuar el recuerdo. Fidalgo y Traverso se conocen durante el proyecto de realizar intervenciones urbanas en 1999. Con este propósito, un conjunto de artistas forman el grupo de arte contemporáneo “En trámite”. La página de internet de estos creadores dice que ellos tienen como misión “[trabajar] el espacio público como lugar de fisura, intentando recuperarlo, resignificarlo, convirtiéndolo en parte de la obra y usando la ciudad como materia”.

A través de estos trabajos artísticos callejeros, Fidalgo decide realizar un documental sobre las experiencias de Traverso. *Trescientoscincuenta* comienza mostrando al pintor en su rutina diaria, trabajando en un hospital de Rosario. A primera vista parece un empleado más, con una vida común y corriente, pero el director enseguida aclara que Traverso era un militante en contra de la dictadura durante los 70 e insinúa que hay algo importante que contar. Fidalgo dice que tiene como propósito reconstruir fragmentos de la vida de Traverso como si el documental fuera un caleidoscopio. Además, el director

añade que él no puede dejar de “cruzar su historia personal, diferente, pero no distante a la del artista”.

Mientras que Fidalgo cuenta que sus vidas tienen una conexión proveniente de un mismo pasado histórico, la cámara muestra a Traverso en camino a una nueva puesta en escena de su arte en el espacio de la ciudad. Así pasa por una calle cerca de su casa donde ya había retratado la primera bici—1/350. Traverso cuenta que después de haber plasmado la primera bicicleta en una pared cercana a su domicilio el 24 de marzo del 2001, en conmemoración a los 35 años del golpe de estado de 1976, él se preguntó “¿quién la estará mirando?”. Su cuestionamiento transluce la razón por la cual pinta su arte en la calle: para que la gente recuerde. En la intimidad de su taller, el artista cuenta que quiere que su arte sea “efímero e inmaterial”, efímero como las vidas de los desaparecidos e inmaterial como sus almas. Por otro lado, Traverso cuenta que no quiere exhibir su arte en “un lugar inventado” sino en medio de la ciudad, en los lugares que todavía tienen una conexión con las vidas de aquellos que él ha decidido conmemorar.

Para reflejar que el lugar de las pintadas no es elegido al azar, Fidalgo incorpora una filmación a dos cámaras de la escena en que Fernando pinta la última bicicleta—350/350. Los detalles de la pintada y los travellings están filmados en 16 mm y ocurren en la esquina donde se bajaba Cachilo, el compañero desaparecido del artista plástico, cuando los dos volvían de trabajar de los barrios de emergencia ayudando a los rosarinos de escasos recursos que vivían en las villas miserias ubicadas en la periferia de la ciudad.

En el documental, Traverso explica que su amigo “era una persona muy especial [...] siempre andaba en su bicicleta. Era una bicicleta negra, inglesa, era de un tío de él [...] Estaba bueno eso de andar en bici porque te podías meter en contramano, te metías en los pasillos de la villa en bici, cuando te metías ahí no te encontraba nadie”.

En una parte del documental, el artista revela el por qué de pintar bicicletas y no otra cosa y cuenta que la última vez que vio a su compañero fue en una cita que supuestamente estaba “envenenada” donde su amigo, al verlo, siguió de largo. Fernando también siguió de largo y dice que continuó caminando y “estaba la bici de él atada a un árbol como solía hacerlo”. Al día siguiente, Traverso vuelve al mismo lugar y la bici de Cachilo todavía seguía en el mismo lugar. En ese instante se dio cuenta de lo que había ocurrido.

El arte callejero de Traverso, que se origina para recordar a su amigo militante y que termina conmemorando a todas las víctimas rosarinas de la dictadura, puede considerarse un grafiti. Gillo Dorfles expone en *Nuevos mitos, nuevos ritos* (un clásico en los estudios sobre la estética del grafiti) que:

Todo este inmenso panorama visual [del grafiti] está ahora a nuestro alrededor, ha invadido las paredes libres de los edificios, las cornisas, los techos, las aceras; se ha colocado a lo largo de las calles, avenidas, carreteras. En una época en que cuenta más lo efímero que lo permanente, donde lo pasajero tiene más efecto que lo eterno, era lógico que se produjera este fenómeno. La potencia y eficacia de estas

imágenes, figurables y señaléticas, ha de buscarse en algunos elementos precisos que podrían resumirse en el número de sus iteraciones y la velocidad de su transformación. (293)

Fidalgo capta la noción de grafiti en el documental. El director hace una toma de una bicicleta de Traverso plasmada en una pared de la ciudad que coexiste con grafitis de otros ciudadanos. Todo rosarino fácilmente puede identificar a los grafitis existentes que muestra el documental porque sus referentes son parte del presente de la ciudad como el de las iniciales NOB, seguramente pintado por un fanático de fútbol. Pero como el referente del grafiti de Traverso se remonta al pasado produce intriga y curiosidad. La obra del artista plástico es un grafiti en el hecho de que es clandestino, lo pinta de noche y sin que lo vean; es de naturaleza reivindicativa para que los marginados tengan voz; y es una representación cultural transgresiva que surge en el escenario de la vida cotidiana. Al igual que el grafiti, la creación de Traverso se origina en sucesos o problemas que afectan a toda una comunidad y son escritos a través de una manifestación pictórica.

Los grafitis de Traverso pueden relacionarse con el concepto de *performance*. Diane Taylor, al hablar de la dictadura argentina explica que las protestas son una puesta en escena que sirven para sobrellevar el trauma patológico personal y transferirlo, sin patología, al resto de los ciudadanos (167). El arte callejero de Fernando se reproduce en distintas partes de la ciudad y fuerza al ciudadano a recordar. Del mismo modo, el documental de Fidalgo puede ser proyectado repetitivamente y ser accedido por

diferentes medios—internet, centros culturales, etc. — una y otra vez cumpliendo una de las características del performance que describe Taylor.

En una escena del documental que ocurre en la puerta del museo Castagnino, Fidalgo capta la eficacia de la puesta en escena de Traverso y muestra cómo los habitantes de Rosario son partícipes de un *performance*. El artista plástico invita a la gente a llevar trozos de tela para que él les pinte una bicicleta. Allí ocurren las dos únicas entrevistas que figuran en el documental. Una chica que había llevado un pedazo de tela para adquirir una de las obras del artista dice que “Por ahí el artista plástico tiene una obra mucho más estática o mucho más cerrada [...] y me encanta que un artista plástico pueda hacer una obra que vive digamos, que vive en la gente, hay una interacción, entonces me parece bárbaro lo que hace”. Jelin explica que:

Like trauma, performance protest intrudes, unexpected and unwelcome, on the social body. Its efficacy depends on its ability to provoke recognition and reaction in the here and now rather than rely on past recollection. It insists on physical presence: one can participate only by being there. Its only hope for survival [...] is that they catch on; others will continue to practice. (188).

Así como dice Jelin que el performance es una intrusión en el cuerpo de la sociedad para revitalizar la memoria, Fidalgo alterna imágenes de Traverso en la calle plasmando bicicletas en las banderas y exhibe cómo el artista infiltra en el seno de la sociedad el trauma colectivo que él pretende comunicar.

La otra entrevista es de un chico que comenta que conoció la obra de Fernando “por la ciudad, o sea, empecé a ver las bicis. Empecé a preguntar a la gente conocida qué significaba [...] bueno seguí averiguando hasta que alguien que lo conocía a Fernando me dijo que hacía 350 bicicletas para cada uno de los desaparecidos y [...] me pareció copado ir por la ciudad y que haya bicis por todos lados”. Estos testimonios son prueba fehaciente de la validez del performance de Traverso para transmitir su trauma en los espacios abiertos de la ciudad y corroboran lo que dice Jelin, que la transmisión de la experiencia traumática se parece al contagio de una enfermedad que uno se agarra y así “one embodies the burden, pain, and responsibility of past behaviors/ events” (168). Las obras de Traverso también se exhiben en espacios cerrados para “contagiarles” (como explica Jelin) la responsabilidad de recordar el pasado a aquéllos que prefieren apreciar el trabajo del artista de un modo más tradicional. En una escena del documental, Fidalgo filma la exposición de las 350 banderas dentro del museo Castagnino, el más prestigioso de Rosario, y hace una recorrida en steady-cam por los pasillos donde Fernando había colgado las banderas que le pintaba a la gente y que serían entregadas a la misma gente al finalizar la muestra. Estas imágenes se intercalan con las del plano que contiene 350 fotos de registro que hizo Fernando a medida que iba pintando las bicicletas en los muros de la ciudad. En contraste con la exhibición de arte dentro del museo Castagnino, las pintadas callejeras permiten que todos los transeúntes de distintas edades y clases sociales que entren en contacto con el grafiti de Traverso conozcan el propósito de su obra, piensen y reactiven la memoria colectiva rosarina y sin buscar un consenso de identidad nacional (*sensus communis*) se preserve una tradición social en busca de unión y reconciliación (Masiello 11).

En efecto, el vínculo entre memoria e identidad se pone de manifiesto en *Trescientoscincuenta*. Fidalgo incorpora segmentos de la vida de Traverso y transporta al espectador al estudio del artista para que sea cómplice y testigo de la creación de una bandera en tiempo real. Fernando pintaba banderas antes de pintar grafitis. Así, el creador cuenta la historia de una manifestación a la que concurrió con sus amigos y explica el significado de “no, no puede no haber banderas”. Claro que las banderas son parte del concepto de formación de nación pero el arte y la literatura contemporáneas proponen una narrativa fragmentaria y ejemplifican la caída de discursos nacionales totalizadores como el *Facundo* de Sarmiento (Masiello 9).

Traverso dice que iba con sus compañeros a una marcha en la que estaba prohibido llevar identificación política pero ellos llevaban los aerosoles escondidos en las carteras de algunas señoras y cuando llegaban a la plaza donde estaba ocurriendo la manifestación, ellos comenzaban a pintar banderas celestes y blancas. El artista militante cuenta que “no, no puede no haber banderas” es “una reflexión para que vos te preguntés [...] ¿con qué nos identificamos, atrás de dónde vamos? Cada uno tiene su bandera”. Traverso muestra el elevado sentido de patriotismo e identidad nacional que siempre ha tenido. John Gillis estudia la relación entre la memoria y la identidad y explica que “The ability to recall or remember something from one’s own past is what sustains identity [...] Identities and memories are not things we think about, but things we think with” (5). La confesión de Traverso ejemplifica que para poder mantener una sólida identidad individual y colectiva es necesario recordar el pasado.

El documental no sólo ejemplifica el alto grado de patriotismo del artista plástico sino también de ciertos manifestantes de todas las edades en una plaza ubicada en el centro de la ciudad. Estas personas sostienen banderas que contienen una bicicleta dibujada por Traverso. Según los estudios sobre la dictadura en Buenos Aires de Andreas Hyssen, las protestas tienen como función:

[to remember] students, and workers, women and men, ordinary people who had a social vision at odds with that of the ruling elites and the military, a vision shared by many young people across the globe at that time, but which led to imprisonment, torture, rape, and death only in a few countries of the world. (16)

Esta marcha expositiva del trabajo de Traverso muestra que aquellos que recuerdan los acontecimientos de la dictadura en Rosario quieren motivar al peatón a que ponga en práctica la capacidad de activar la memoria y que las nuevas generaciones moldeen su identidad sin dejar de lado importantes sucesos del pasado.

Teniendo en cuenta que el fortalecimiento de la identidad depende de la fluctuación de dos variables—olvido y memoria, Fidalgo presenta a ambas como fantasmas incorpóreos que coexisten en el espacio urbano y en la mente de los ciudadanos.

Incluso, el creador de los estencils los pinta de noche y sin compañía. Traverso crea un misterio propicio para un ambiente fantasmagórico donde los rosarinos se preguntan el significado de las misteriosas bicicletas y las conversaciones callejeras y la prensa tienen que esclarecer el por qué de su existencia. Así, surgen titulares como el

de *Página 12*: “Los secretos tras las bicicletas pintadas en las calles rosarinas” (Pérez Castillo).

El director de *Trescientoscincuenta* incorpora escenas donde Fernando plasma bicicletas de noche con el propósito de resaltar el carácter fantasmal de las pintadas. Estas imágenes sugieren al espectador que los crudos momentos del pasado se van entrelazando con la realidad del presente y cada gota negra de la pintura se va uniendo a otra para revivir una historia. Fidalgo cuenta que corta la calle para que esté desierta y tira la luz desde las espaldas de Fernando para proyectar su sombra sobre la bicicleta y crear un ambiente donde deambulan los espíritus de la memoria y del olvido.

Otra escena nocturna que presenta Fidalgo ocurre en las desoladas calles céntricas próximas al Río Paraná y fue grabada a lo largo de varias madrugadas entre las 2 y las 4 de la mañana con su cámara y un trípode. La cámara se detiene frente a una sombra formada en la acera por una señal de tránsito. Pareciera que ahora, el mismo director comienza a entrar en un mundo espectral que lo remonta a su propio pasado. Así como el director había advertido al espectador del documental, no puede dejar de contrastar lo que una bicicleta ha significado para él a nivel personal antes de descubrir la obra del artista. Por eso, Fidalgo incorpora imágenes de su niñez andando en bicicleta y explica que “bajo la atenta mirada de mi madre aprendí a pedalear sin caerme. De chicos crecemos pensando que la libertad está en otra parte”. Sus comentarios aluden al hecho de que cuando él crecía bajo el control materno que regulaba su vida y pensaba que la libertad existía fuera de su casa, en realidad no se hallaba en ninguna parte de la ciudad

de Rosario porque el libre albedrío y el respeto por los derechos humanos eran violados constantemente por las fuerzas del poder militar.

Fidalgo vuelve a introducir otra escena de las desérticas calles rosarinas para encontrar esta vez, no una sombra ajena sino la propia. Es decir que el director ya comienza a ser parte del pasado lúgubre del rosarino. Fidalgo no necesita que alguien le cuente o que le reactive la memoria porque ahora puede ver que él es parte del mismo pasado histórico espectral que se hereda por el solo hecho de ser argentino.

De la misma forma, el director intercala las historias de Traverso con más imágenes de calles desiertas. En un momento, la cámara hace un plano detalle de un reloj en una noche como si fuera a permitir un contacto físico entre el objeto y el público y muestra una de las bicicletas de Traverso en la pared de una cuadra céntrica, sombras y el correr del agua por la alcantarilla de una acera. Pareciera que las calles rosarinas esconden algo pero que ahora él claramente puede percibirlo. A continuación, el espectador ve a Traverso, en la madrugada, andando en su bicicleta por la avenida Francia con su esténcil a cuestas rastreando otra pared que pintar. El artista va en busca de un nuevo espacio urbano para activar la memoria de los habitantes de un nuevo barrio.

No sólo en las calles de la ciudad rondan los espectros de la memoria y del olvido sino también en la clínica donde trabaja el artista plástico. Fidalgo explica que la escena rodada en el sótano del hospital se realizó con la cámara sobre steady-cam y que las luces fueron escondidas dentro de los caños expuestos en el techo. Las tuberías, la

oscuridad y la humedad motivaron a Fernando a pintar una serie de cuadros en tonos grises de cañerías que Fidalgo interpone con las tomas de la bodega del dispensario. Este lugar simboliza un descenso al abismo, a un lugar donde los recuerdos angustiosos del pintor reactivan el trauma de sus experiencias vividas. Fidalgo dice que para él, los corredores subterráneos de la clínica son una especie de tren fantasma y la toma de Fernando subiendo en el ascensor es un escape hacia el presente, hacia la rutina del trabajo que distrae su tormento.

Los espectros de la memoria y del olvido fluctúan constantemente en los espacios rosarinos y en sus habitantes. Es posible hablar de un palimpsesto, ya que ciertos lugares que se utilizaron como centros de detención llevan una huella imborrable a pesar de que hoy en día cumplen una función distinta. Por ejemplo, la casa del segundo cuerpo del ejército, ubicada entre Córdoba y Moreno, donde se planeó la persecución y el exterminio de los militantes en contra del gobierno militar se ha convertido en un restaurante favorito de la juventud. El hospital Central, situado entre Rioja y Balcarce, donde se llevaban los cuerpos de los detenidos asesinados ha sido derrumbado y hoy es una plazoleta. La jefatura de policía que fue un lugar de cautiverio es la sede de las oficinas del gobernador.

El problema del frecuente reciclaje de los espacios de la ciudad es un detrimento para la preservación de la memoria de la juventud rosarina. Las nuevas generaciones son la fuerza motriz de la historia y son receptoras de las ideas, los valores y las instituciones de la anterior. Sin duda alguna, *Trescientoscincuenta* refleja el pase generacional y

demuestra la capacidad del arte urbano de generar agencia entre los habitantes de Rosario a pesar de la constante oscilación entre los espectros de la memoria y el olvido. Fidalgo, como representante de una nueva generación adquiere el legado de Fernando y logra expresar sus ideas y sentimientos en su documental y conjuntamente asume el papel de un nuevo emisor de las profundas heridas del terrorismo de Estado. Por otro lado, a pesar del transcurrir del tiempo, Traverso sigue plasmando su arte en las paredes, muros, calles y plazas donde la memoria está encarnada para que lo que sucedió se resista a ser olvidado. La eficacia del performance de Traverso y Fidalgo, así como la de otros artistas rosarinos, es una ayuda para reconocer los errores del pasado y fortalecer el recuerdo de las futuras generaciones frente a la gran amenaza del olvido.

<http://www.fernandotraverso.com/contenidos/ver/55>

Obras Citadas

Dorfles, Gillo. *Nuevos ritos, nuevos mitos*. Barcelona: Lumen, 1969.

En Trámite. 2004. 21 Feb. 2008 <<http://entramite.com.ar>>.

Fidalgo, Diego. Entrevista por correo electrónico. 21 Feb. 2008.

Gillis, John. *Memory and Identity*. Princeton: Princeton UP, 1994.

Huyssen, Andreas. "El parque de la memoria: The art and Politics of Memory."

Harvard Review (2001): 15-17.

Jelin, Elizabeth. *State Repression and The Labors of Memory*. Minneapolis:
Minnesota UP, 2003.

---. "The Politics of Memory: The Human Rights Movements and the Construction
of Democracy in Argentina." *Latin American Perspective*. 21.2 (1994): 38-58.

Masiello, Francine. *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal
Crisis*. Latin America otherwise. Durham: Duke UP, 2001.

Pérez Castillo, Edgardo. "Los secretos tras las bicicletas pintadas en las calles
rosarinas." *Página 12* 20 Oct. 2005. Version electrónica

en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-571-2005-10-20.html>

Richard, Nelly. *Cultural Residues: Chile in Transition*. Minneapolis: Minnesota UP,
2004.

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire*. Durham: Duke UP, 2003.

Trescientocincuenta. Dir. Diego Fidalgo. Prod. Virginia Giacosa. Rosario, 2005.

Vezetti, Hugo. "Scenes from the Crisis." *Journal of Latin American Cultural Studies* 11
(2002): 163-71.

Yerushalmi, Yosef Hayim. *Usos del olvido: comunicaciones al coloquio de Royaumont*.
Buenos Aires: Nueva Visión, 1989.

El tren a Travancore, de Rodrigo Rey Rosa: el relato de viajes fraudulento

[Ricardo Gutierrez-Mouat](#)

Emory University

Si a través de los siglos los libros de viaje han provocado la desconfianza de los lectores más exigentes, es porque sus autores tendían a exagerar la nota exótica de sus aventuras y a caer en la mera fabulación. Ya Swift en *Gulliver's Travels* se quejaba del abuso al que los perpetradores de tales libros sometían al lector ingenuo (Holland & Huggan vii), y su contemporáneo Laurence Sterne incluye al viajero mentiroso en su tipología de los viajeros de su tiempo, que también contempla tipos como el viajero ocioso, el vano, el curioso y, por supuesto, el sentimental (*A Sentimental Journey* 81). Difícil no concordar con estas críticas cuando uno de los libros de viaje más influyentes de la Edad Media -- el libro de Sir John Mandeville-- se trata, en realidad, de un producto apócrifo: ni el autor es "Sir John Mandeville" ni viajó el autor verdadero por Europa y el Medio Oriente, como parecen indicar sus aventuras, sino que el libro es una recopilación de textos de viaje y fragmentos enciclopédicos que un misterioso escriba coligió para timar a sus lectores. Rodrigo Rey Rosa sí es el autor de *El tren a Travancore* y hay razones suficientes para estimar que sí viajó a la India para escribir el libro, pero su autor-protagonista es un personaje que encarna a la perfección el tipo del viajero mentiroso identificado por Sterne.

Los libros de viaje, por otra parte, subrayan más que ningún otro género la infraestructura material que sostiene la creación literaria, ya que viajar para escribir es una práctica que exige recursos con los que no cuenta generalmente el escritor que vive de su pluma. Por consiguiente, no sorprende que muchos libros de viaje sean propuestas editoriales que los autores implicados aceptan por sus propias razones y que a veces, como en *El tren a Travancore*, forman parte de la trama discursiva del relato. Esta obra forma parte de un proyecto subvencionado por la editorial Mondadori (el proyecto “Año 0,” lanzado el año 2000) que consistía en un mirada literaria a siete de las ciudades más importantes del planeta en el milenio. Nada de extraño que una editorial con pretensiones globales financie una serie de libros que son como una cartografía de la globalidad contemporánea. Es fácil leer el tema del fraude en *El tren a Travancore* como una derivación irónica de esta coyuntura editorial.

El relato de Rey Rosa se refiere a Madrás (hoy llamada Chennai) y se subtitula "Cartas indias." Está compuesto por una serie de cartas (sin fecha) enviadas por correo electrónico a varios destinatarios agrupados de modo curiosamente impersonal en el índice y secciones individuales del libro: a la novia, a un viejo amigo, al editor, al ahijado, a los padres. El modo de referencia más personal resulta ser "A XX," un misterioso personaje que en la primera mitad del relato parece ser de género masculino pero que se metamorfosea en mujer en la segunda parte.⁽¹⁾ XX conoce y admira la obra narrativa del autor, reside en París (en una fastuosa casa a la cual invita al autor a su vuelta del sur de la India), pide estampas del viaje a su corresponsal, y especula sobre su selección para el proyecto “Año 0.” Las respuestas de los destinatarios son elididas y no figuran en el libro pero sus temas se pueden inferir por la siguiente carta del narrador.

Ante las especulaciones de XX concernientes al encargo editorial, el remitente responde: "Supongo que la editorial necesitaba, o creía que necesitaba, producir un libro acerca de una de las metrópolis indias. No creo que me eligieran porque mi pluma fuera la más adaptable de la plantilla, como usted amablemente sugiere: creo, me temo, que tengo un estómago más robusto que el de mis colegas y que fui destinado a la India por esa razón" (91). En otro envío el autor le confiesa a XX que un día le gustaría escribir un libro serio pero que fracasó en ese empeño cuando era joven y fingía estar triste para que lo tomaran en serio: "[a]hora me divierto inventando tramas, y dicen que las tramas no pueden engendrar arte serio. En fin, estoy convencido de que toda forma de escritura es vana. Y además... yo no escribo: sobrevivo" (89).

Si tomamos en serio esta afirmación, lo que puede resultar vano (o en vano) en el contexto del libro es pretender una mirada comprensiva sobre la India, es decir, una comprensión total, o, por lo menos, un entendimiento que pueda generar una mirada abarcadora. "No creo que sea necesario," confiesa el narrador a la novia, "leer *todo* lo que se ha escrito sobre la India para comprenderla, como dices que dije alguna vez" (23). Inútil, por cierto, esperar del narrador un discurso autorizado sobre el vasto universo hindú, aunque tal perspectiva no es insólita entre algunos viajeros de Occidente, como Paul Bowles, que demuestra en una crónica de viaje escrita medio siglo antes del libro de Rey Rosa y referida a los mismos lugares, una gran seguridad --y cierto etnocentrismo-- para juzgar las evoluciones recientes de la nación india que sólo unos años antes había logrado su independencia ("Notes Mailed at Nagercoil"). Ante la imposibilidad de leerlo y de verlo todo, y en último término de comprenderlo todo, el viajero de Rey Rosa se contenta con enviar a sus destinatarios breves boletines tomados

de la prensa local, mezclados con sus propias impresiones sobre la vida cotidiana en Madrás y en pueblitos adyacentes que visita durante su estadía. Pero sobre todo *inventa* para timar a sus interlocutores tanto como al propio lector, que recibe su primer aviso de las duplicidades narrativas cuando el autor le confiesa a la novia que ha tenido que mentir para obtener el alojamiento deseado en el *ashram* de la Sociedad Teosófica de Madrás.

En efecto, ésta es una de las invenciones más elaboradas del relato, no tanto lo que el narrador explícitamente afirma ("[p]ara solicitar alojamiento allí sin convertirme en teósofo he tenido que redactar una carta con alguna mentira que tal vez algún día -- nunca se sabe con estas cosas-- se convierta en verdad," 22) sino la extrapolación irónica de esta afirmación a una textualidad generalizadamente perversa. La mentira específica es que el visitante llega hasta el asentamiento de la Sociedad para escribir la biografía de María Cruz, una olvidada poetisa guatemalteca que era también teósofa y que había residido en el local de la Sociedad a principios de siglo. En un nivel implícito, por supuesto, no es el proyecto biográfico en sí lo que impresiona sino el contraste descarnado entre el mundo material en que debe sobrevivir el escritor (aunque sea estafando a sus parientes y conocidos) y el universo espiritual e intangible de la teosofía.(2) Por otro lado, los conocimientos ocultos que se implican en las referencias a la Sociedad Teosófica y al pensamiento de luminarias como Krishnamurti y Annie Besant son una cortesía (paródica) con el lector, que quedaría *defraudado* si no encontrase referencias místicas en un libro sobre el Oriente.(3)

No es por azar que el narrador de Rey Rosa recuerde que María Cruz tradujo a Poe y Baudelaire, puesto que el ave agorera de Poe transmigra de las páginas traducidas por la poetisa a las de *El tren a Travancore*, donde figura en repetidas ocasiones y en una gran diversidad de contextos, ninguno tan extravagante como el que se detalla en una de las cartas al editor: "He tenido que hacerme un nuevo par de anteojos de sol. Quizá has notado que los uso siempre; no es por vanidad. 'Fotofobia uveítica' es el término médico... Creo que guardo todavía en algún sitio los informes médicos donde consta que en 1991 fui operado en el Hôtel-Dieux de París...[N]o se trata de un gasto cosmético, como dijiste. Necesito esos anteojos de sol... Así que perdona que ponga en cuenta de la editorial estos mil dólares adicionales. Un cuervo entró en mi habitación por una ventana mientras me duchaba y robó mis anteojos, es la simple y ridícula verdad..." (57-58). Pero los cuervos de Rey Rosa no sólo roban anteojos sino también sacan los ojos, lo cual explica el boletín que el autor cita en una carta a XX: "Los ojos de dos individuos fueron extraídos por una turba enfurecida en la aldea de Durjan en Bihar el pasado sábado" (121). "Cría cuervos y te sacarán los ojos," dice el refrán. La cleptomanía de los cuervos es una magnífica invención retórica que se disemina a través del texto del relato y que culmina, en cierto nivel, cuando el hijo pródigo inventa un grave accidente para sacarles plata a los padres, quienes se ven obligados a enviar una suma de dinero al cuervo que han criado.(4)

Estas figuras textuales que crean un orden secreto en el discurso y tienden hacia la integración de los niveles no constituyen un recurso típico del relato de viaje, que privilegia la referencialidad externa y la transparencia del lenguaje. *El tren a Travancore* parece, más bien, una anti-novela que se hace en la misma medida en que se

niega. En la última carta al editor el narrador admite que "todas aquellas notas estaban condenadas a la no existencia... Que te sirva de consuelo pensar que esa novela que no llegué a escribir no tocará... tu karma" (104). La novela no escrita es como el viaje a Travancore, que nunca se realiza o se realiza después de la última página, que registra una rápida nota a XX: "Los astros no me han sido avaros en materia de dinero --no mediante las letras, como podrías creer--... Te daré detalles y tal vez te haga más confesiones en el tren a Travancore" (137). En una carta anterior, y comentando el censo de la India, el narrador había afirmado que ese vasto país es ideal para perderse. Al final se convierte en un fugitivo que se evade de sus responsabilidades contractuales e inicia un viaje que nunca escribirá. El relato que tenemos entre manos es una ficción "paratextual" hecha de materiales suplementarios que rodean la escritura de un texto ausente. Pero también, por cierto, es un relato de viaje que algunos críticos no dudarían en llamar posmoderno.(5)

Es cierto que el texto de Rey Rosa problematiza el límite entre la ficción del viaje (que el mismo autor trabaja, por ejemplo, en *La orilla africana*) y el relato de viaje convencional, y, en términos más generales, entre la ficción y el documento, problematización implícita en el proyecto "Año 0" que daba plena libertad a sus participantes para escribir en el género que quisieran o para mezclarlos a su antojo. No hay, por tanto, un contrato con el lector que el autor rompa al no relatar su viaje con el debido respeto a la verdad. Pero así y todo se puede alegar que las estrategias narrativas de *El tren a Travancore* responden al tema del fin del viaje, y específicamente, a la imposibilidad de narrar el viaje en términos diferentes a los que proporciona el discurso turístico. En otro libro de viajes contemporáneo, que también maneja el recurso de las

cartas ficticias, el autor medita sobre ese tópico al encontrarse rodeado de turistas en la Piazza delle Erbe en Padua: "What troubled me slightly, though, was the feeling that I was turning into a tourist all of a sudden. There's nothing *wrong* with being a tourist, I suppose. It's just that sitting there on the square in the sun by a little fountain, I couldn't help feeling regretful that *travel* in the old sense was now out of the question"

(Dessaix, *Night Letters*, 214). Y, acto seguido, recuerda una conversación con Paul Bowles, quien al divisar la costa tangerina dijo tener el presentimiento de que en aquel rincón de África encontraría la sabiduría y el éxtasis. Dessaix sabe que esta utopía es romántica e ilusa pero la aprueba a pesar de sus defectos porque restituye el sentido --o mito-- del viaje.⁽⁶⁾ Pero medio siglo o más después de Bowles, es dudoso que Rey Rosa arribara a las costas del sur de la India en busca de iluminaciones místicas. Su narrador, en cambio sí demuestra su sensibilidad ante el contagio de la retórica turística cuando le cuenta a la novia algunas de las peripecias de su llegada a Madrás: "Si te sueno a guía turística es que he estado leyendo las que hay acerca de esta parte de la India, y el estilo se me habrá contagiado" (21). El personaje se rinde ante la evidencia que hoy en día es imposible viajar. En vez de elaborar lo que una ciudad india pueda tener todavía de exótico para el público occidental, opta por *domesticar* su primer encuentro con Madrás: "Chennai es tan alegre y cálida como Escuintla o Puerto Culebra, pero amplificadas en una pesadilla maltusiana" (17).

El desplazamiento de Rey Rosa a la India es un aspecto de la difusión de la tecnología del viaje y de las comunicaciones a los rincones más apartados del globo terrestre, parte de la misma ola. En Madrás coexiste el *ashram* teosófico con los cibercafés y en un pueblo como Mamalapuram los festivales religiosos se convierten en espectáculo para

turistas. El narrador se alegra, por otra parte, que "internet haya llegado por fin a Baja Verapaz" (43). El tiempo se comprime y la comunicación entre personas alejadas en la geografía --muchas veces instantánea-- se demora menos que el viajero en llegar a su destino, aunque éste venga volando. También se achica el espacio pero no tanto, pues "los indios no saben, a menos que trafiquen en cardamomo, dónde queda Guatemala" (43). Todas las cartas al viejo amigo versan sobre el tráfico del cardamomo, como si la globalización hubiera retrocedido hasta sus orígenes medievales. En estas cartas se construye otra de las poses --la del intermediario-- que adopta el narrador para estafar a sus amigos y parientes y obtener fondos para fugarse, en última instancia, con la misteriosa XX en el tren a Travancore, experimentando en carne propia el romanticismo que siempre ha conmovido a los lectores de la literatura exótica.

Pero las cartas y la comunicación a distancia alternan con contactos cotidianos que crean una *zona* de relaciones e intercambios, encuentros que se resuelven en escenas de hospitalidad, como cuando Hannuman, el *rickshaw-wala* del narrador, lo invita a casa de su madre para tomar el te,(7) visita que el extranjero describe con lujo de detalles destacando la limpieza del hogar (en contraste con la suciedad reinante en la ciudad) y su ambiente casi rural a pesar de estar situado en medio de una de las ciudades más populosas del planeta. En otra ocasión el autor acepta una invitación para salir de pesca en la playa de Coromandel, donde aprende por su cuenta y riesgo que los pescadores locales se ganan el sustento embarcándose en unas frágiles embarcaciones (llamadas *catamarán*, palabra de origen tamil) que ofrecen muy poca resistencia ante el oleaje. Algo parecido se puede decir, en fin, de la hospitalidad que el viajero encuentra en la sede de la Sociedad Teosófica, lugar en que decide hospedarse para evitar los hoteles

caros y tomar contacto con la gente común y corriente, actividad que practica con bastante frecuencia aunque a veces pareciera que tanto autor como narrador se pasan gran parte del tiempo frente a un ordenador en un cibercafé. Esos contactos están signados por una *despreocupación identitaria* que se expone en la primera página del relato cuando el narrador cita una frase de la azafata de Lufthansa, una muchacha oriunda de Chennai: "La identidad no es un problema indio --me dijo a propósito de nada--, es un problema europeo" (17). Es una frase, no obstante, que se puede citar a propósito de muchos estudios académicos, dentro y fuera del latinoamericanismo, centrados en la compulsión identitaria y que parecen desautorizarse cuando "no pasa nada" en el encuentro cultural. En el estilo irónico que caracteriza el texto de Rey Rosa, el narrador cita la especulación de uno de los teósofos de la Sociedad en cuanto a que él mismo, el viajero guatemalteco, podría ser la reencarnación de María Cruz.

El tren a Travancore resulta sorprendente porque desde una literatura periférica y carente de una tradición fuerte de relatos de viaje, surge uno que expande las posibilidades del género mediante la parodia y la invención de un avatar del viajero --el tráfuga-- que resulta original.

Notas

(1). Después de enterarse de la transformación sexual de su corresponsal y expresar su sorpresa, el narrador comenta: "Espero, eso sí, que el asunto no dé otra vuelta y que cuando la vea mañana sea en avatar de mujer" (123). En la próxima carta XX ya no es "Usted" sino "tú." El género del libro es igualmente fluido y polifacético.

(2). Las características de la poetisa se conforman a lo enunciado por el texto de Rey Rosa. María Cruz sí publicó en Francia una colección de cartas fechadas en Adyar - con el título de *Lettres de l'Inde: 1912-1914* (Évreux: Hérissey, 1916)-- que aparentemente fueron a parar a manos del autor de *El tren a Travancore*, donde continuaron imprevistamente su destino. Sin embargo, María Cruz no figura en un estudio reciente sobre teosofía y feminismo en la Guatemala de Estrada Cabrera. (Casaús Arzú, "La influencia de la teosofía...") La autora del artículo incluye un testimonio que advierte sobre la tomadura de pelo en que podían degenerar las prácticas teosóficas: "Es interesante cómo en las *Memorias* de uno de los fundadores de la generación del 20, Jorge García Granados, refiriéndose a una pariente suya, con la que se crió, cuando quedó huérfano, Amelia Saborío García Granados, se comenta cómo se reunían las mujeres de 'la gente decente... a platicar y a leer a Allan Kardek y Madam Blavatski y otros expertos en la materia. Asistían a reuniones espiritistas, donde me temo que tomaban el pelo a persona mucho menos cultas que ellas'" (35). El relato de Rey Rosa hace proliferar las tomaduras de pelo.

(3). El tema teosófico también funciona como parodia de los primeros textos de Rey Rosa, escritos --como dice en una entrevista-- por un joven que se creía místico (Posadas, "Una escritura sin precipitaciones...")

(4). Una consecuencia del apócrifo accidente es haberse quedado impotente, hecho que se anuncia en carta a los padres junto con la teoría de que la desgracia sufrida por el hijo se debe a que en una vida anterior había sido castrador de caballos. La motivación

inmediata del tema de la castración en el relato es la extraordinaria densidad de población que el viajero encuentra en la India: "Esta superabundancia de gente me ha hecho imaginar que la degradación de la vida en general es proporcional al número de almas que *pululan*" (17).

(5). Alison Russell, por ejemplo, que en *Crossing Boundaries* estudia la interfaz entre los relatos de viaje contemporáneos (de tipo experimental) y la ficción posmoderna.

(6). En el prólogo a su propio libro de viajes por el norte de África y la India Bowles escribe que uno viaja en busca de la diversidad, y reconoce que para este tipo de viajero la introducción de la tecnología y formas culturales de Occidente en sociedades cuya gracia consiste en su atraso es un grave inconveniente. También reconoce que los nativos pueden disentir de este punto de vista (*Their Heads Are Green*, vii-viii).

(7). Los ingleses introdujeron el cultivo (y la cultura) del té en la India en 1836, según la Enciclopedia Británica. El momento en que el narrador comparte el té vespertino con el "taxista" y su madre refleja uno de los poquísimos rasgos (post)coloniales que figuran en el texto.

Obras citadas

Bowles, Paul. "Notes Mailed at Nagercoil." *Their Heads Are Green and Their Hands Are Blue*. New York: The Ecco Press, 1984.

Casaús Arzú, María Elena. "La influencia de la teosofía en la emancipación de las mujeres guatemaltecas: la sociedad Gabriela Mistral." *Anuario de Estudios Centroamericanos*, Universidad de Costa Rica, 27(1): 31-58, 2001.

Cozarinsky, Edgardo. "Fantasmas de Tánger." *El pase del testigo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

Dessaix, Robert. *Night Letters: A Journey Through Switzerland and Italy*. New York: St. Martin's Press, 1996.

Holland, Patrick & Graham Huggan. *Tourists with Typewriters*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.

Posadas, Claudia. "Una escritura sin precipitaciones: entrevista con Rodrigo Rey Rosa." < www.ucm.es/info/especulo/numero29/reyrosa.html >.

Rey Rosa, Rodrigo. *El tren a Travancore: cartas indias*. Barcelona: Mondadori, 2002.

Russell, Alison. *Crossing Boundaries: Postmodern Travel Literature*. New York: Palgrave, 2000.

Sterne, Laurence. *A Sentimental Journey Through France and Italy*. Ed. Gardner D. Stout, Jr. Berkeley: University of California Press, 1967