

## **CIUDAD Y DERROTA:**

Memoria urbana liminar en la  
narrativa hispanoamericana  
contemporánea

Antonio Villarruel Oviedo

**CIUDAD Y DERROTA:**  
Memoria urbana liminar en la  
narrativa hispanoamericana  
contemporánea



**FLACSO**  
ECUADOR



**ABYA  
YALA**  
UNIVERSIDAD  
POLITÉCNICA  
SALESIANA

2011

## **CIUDAD Y DERROTA:**

Memoria urbana liminar en la narrativa hispanoamericana contemporánea

Antonio Villarruel Oviedo

1era. edición: Ediciones Abya-Yala  
Av. 12 de Octubre 14-30 y Wilson  
Casilla: 17-12-719  
Teléfonos: 2506-247 / 2506-251  
Fax: (593-2) 2506-255 / 2506-267  
e-mail: [editorial@abyayala.org](mailto:editorial@abyayala.org)  
[www.abyayala.com](http://www.abyayala.com)  
Quito-Ecuador

FLACSO, Sede Ecuador  
La Pradera E7-174 y Diego de Almagro  
Quito-Ecuador  
Telf.: (593-2) 2328-888  
Fax: (593-2) 3237-960  
[www.flacso.org.ec](http://www.flacso.org.ec)

Diseño y

Diagramación: Siammes Estudio

ISBN FLACSO: 978-9978-67-301-0

ISBN Abya Yala: 978-9942-09-038-6

Impresión: Abya Yala  
Quito-Ecuador

Impreso en Quito Ecuador, octubre 2011

---

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales - sede Ecuador  
Programa de Estudios de la Ciudad. Convocatoria 2007-2009.

Tesis para obtener en título de Maestría en Ciencias Sociales con mención en  
Gobierno de la Ciudad.

Autor: Antonio Villarruel Oviedo  
Tutor: Eduardo Kingman Garcés

## AGRADECIMIENTOS

Habría sido prácticamente imposible la escritura y corrección de este texto sin la ayuda generosa del Fondo para Desarrollo de Tesis de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Ecuador, del que he sido beneficiario durante seis meses. Del mismo modo, agradezco al Concurso Bicentenario para la Elaboración de Tesis, organizado por el Proyecto Bicentenario del Ministerio de Cultura del Ecuador, que falló a favor de la escritura de este ensayo.

Al contrario de los agradecimientos en los discos o en los demás ensayos o las novelas, no son innumerables las personas a las que debo agradecer por haberme echado una mano, de una manera u otra, a culminar este texto, por lo que sé que no pasaré por alto a ninguna de ellas. En primer lugar, no quisiera olvidarme del departamento de Estudios de la Ciudad de FLACSO-Ecuador, en especial de Marco Córdova, que creyó en el proyecto y en su posibilidad de aporte teórico, pese a no seguir la línea de estudios principales que allí se lleva a cabo. En ese mismo lugar conté con la inestimable amistad y aporte de Víctor Llugsha, buen lector, pero sobre todo amigo, fondista de media maratón y consejero. Ángeles Granja y sobre todo Mónica Henao me ofrecieron aportes valiosísimos y una amistad a prueba de malgenios mañaneros.

En FLACSO-Ecuador, la ayuda de María Mercedes Eguiguren, Andrea Carrión, María Augusta Espín y Erika Bedón, quienes leyeron algunas partes de mi tesis, me sirvió muchísimo. Debo agradecer, además y especialmente, a Mariana Marín, en Montreal, que

se dio un buen tiempo para comentar, criticar y leer detenidamente algunos fragmentos, y cuya amistad, aportes y discusiones valoro enormemente. En la biblioteca, no quisiera pasar por alto la ayuda, la paciencia y la amistad de René Escobar y Natalia Enríquez, que siguen siendo compañeros de lecturas y cómplices de adquisiciones bibliográficas para mí imprescindibles.

Ya fuera de FLACSO, Ramiro Noriega, Cristina Arboleda, Gabriel Giorgi de NYU, Gonzalo Carvajal, Daniel Crespo y Daniel Márquez-Soares, me brindaron consejos bibliográficos, opiniones convencidas y oídos generosos para comentar la propuesta. Freddy Álvarez, mi profesor de filosofía de hace buen tiempo, mi amigo cercano y mi teórico preferido en ética, Derrida y Wittgenstein, me ayudó a darle forma a algo que en principio parecía no tenerla. Agradezco además la generosidad amiga del profesor Xabier Puig, mi lector de la Universidad del País Vasco, cuyas láminas de pintura holandesa me enseñaron a mirar la ciudad con otros ojos.

Finalmente, a mi amigo y profesor 24/7 José Antonio Figueroa, por abrirme las puertas de su casa siempre cuando lo necesité, y por su erudición sin límites. Gracias por mostrarme los jurásicos mexicanos. A Eduardo Kingman, mi impecable director de tesis y ejemplar académico, con quien comparto sensibilidades, lecturas y afectos. A Valeria Coronel, que me sacó del hueco del aburrimiento, me mostró las posibilidades de Walter Benjamin y me brindó su amistad a prueba de colapsos emocionales, estrecheces económicas, diferencias de edad y militancias de género.

Agradezco al doctor Villarruel Acosta, inexpugnablemente, por todo, absolutamente todo. El texto es suyo.

Y a Gabriela, ninja mental, por la compañía, los asados, las mañanas, los libros, los viajes y el vértigo. El texto es tuyo también, luz.

# INDICE

<b>I. DESBROCE DE LA MEMORIA:</b>	
<b>Anamnesis de los escobros</b> .....	13
La memoria plural .....	13
Memoria e historia: la inicial división .....	14
La posibilidad histórica de la memoria .....	17
La Historia oficial y las nuevas ideas sobre comprensión del pasado .....	29
La ciudad y la otra historia .....	36
<b>II. MEMORIA LIMINAR EN LA CIUDAD:</b>	
<b>Literatura y memoria</b> .....	45
La ciudad mental .....	45
Memoria urbana liminar .....	54
Literatura y memoria: la hipótesis de la traducción .....	62
La ciudad en la literatura hispanoamericana desde <i>La región más transparente</i> .....	71
<b>III. METROPOLIZACIÓN DE LOS DISCURSOS:</b>	
<b>Buenos Aires construido y Buenos Aires tramado en <i>La ciudad ausente</i>, de Ricardo Piglia</b> .....	95
El mapa de la modernidad: Buenos Aires .....	95
Dibujando Buenos Aires: Los trazos y la máquina de narrar del Estado .....	102
La protoforma de la ciudad ausente: Macedonio, Borges y Arlt .....	113

La narración como subversión: <i>La ciudad ausente</i> .....	121
La ciudad criolla .....	126
La ciudad loca .....	128
La ciudad subversiva .....	132
El orden de lo verbal .....	135

#### IV. LA POSIBLE NO-MEMORIA:

<b>Bolaño, 2666, y la experiencia de la trashumación</b> .....	139
Barcelona y su construcción del pasado: historia, exilio y políticas de la memoria .....	139
El exilio como escenario .....	148
2666 y la narrativa de Bolaño .....	152
El terror y la no-memoria .....	163
Barcelona y el proyecto de la memoria cerrada .....	168
La nostalgia como hipótesis .....	175
<b>V. CONCLUSIONES</b> .....	183
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	189

Podía así la gramática estar ya cumplida, pero  
dado que con su nombre  
mismo declara profesar las letras, por lo cual  
en latín se llama literatura,  
ocurrió que todo lo memorable que fuera  
consignado a las letras, pasó a ser  
necesariamente de su pertinencia. Así a  
esta disciplina quedó asociada la historia,  
que es una en cuanto a su nombre pero  
infinita en cuanto a su materia,  
múltiple y más llena de preocupaciones que  
de alegría y de verdad,  
asunto gravoso no tanto para los  
historiadores, como para los gramáticos.

(San Agustín)

Ésta es una obra de  
ficción y no un fragmento de  
la Historia, con mayúscula,  
aunque sí pertenezca a la  
historia de lo que los hombres y mujeres  
hacen,  
conocen, imaginan,  
procuran.

(Belén Gopegui)



## I. DESBROCE DE LA MEMORIA: la anamnesis de los escombros

### La memoria plural

Uno no recuerda solo. Uno no hace memoria solo. El acto de recordar, de raíz incontestablemente individual –Paul Ricoeur examina la frase, en francés, para enfatizarlo: *je me souviens* (2003:19)-, se cimienta y culmina en estructuras accesibles a la observación objetiva. El *hacer memoria*, que pudiera entenderse como una recreación casi solipsista de trasladar la imagen del pasado y cotejarla con el tiempo presente, deviene imposible si no se lo piensa como la traducción de ese *eikon*, producido en soledad, a un lenguaje, que no es otra cosa que el universo de transferencias posibles a otro.

Maurice Halbwachs, en *La memoria colectiva* (2004), observa este hecho y lo analiza. La memoria, el recuerdo, es, necesariamente, el recuerdo de los otros –es decir, el recordar *a* los otros en esa memoria-. Si bien el trabajo de generación del recuerdo se gesta en los dominios de la singularidad mental, las *imágenes* que se obtienen de este proceso están inexorablemente ligadas a un cuadro social, al espectro de una época y de los que la habitan.

Sin embargo, esto vendría a plantear un problema, que lo recoge Ricoeur (2003: 161): si la memoria es esencialmente colectiva, ¿es imposible que el sujeto se consolide como unidad de atribución de recuerdos? ¿Cómo se resuelve la tensión entre memoria colectiva y memoria individual? Kafka, que intuyó la posición conflictiva del sujeto en el tejido de la historia, apuntó en sus diarios: “Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde, escuela de natación.” (Kafka, 2000; 263).

El trabajo teórico que se abre a partir de esta interrogante se vuelve espeso y abrumador. El tratamiento que se dé, a partir de entonces, a la noción de memoria y a su partición entre colectiva e individual, va a depender del enfoque epistémico que se utilice y de la escuela de pensamiento a la que se quiera adscribir. Aún así, probablemente sea útil abrir otro frente: el de la memoria y la historia.

## Memoria e historia: la inicial división

En su prólogo de la *Introducción a la historia* (2006), Marc Bloch se disculpa por las eventuales imprecisiones de su trabajo. Bloch, como se sabe, escribió su *Introducción* recluso, utilizando como solo recurso, para aclarar su concepto de historia, su frágil e imprecisa memoria.

Desde luego, Bloch no es el único en observar este temor. La anécdota viene al caso porque probablemente la mayor inquietud con respecto a la separación entre memoria e historia se dé en la eventual fidelidad al pasado que pudiera brindar la historia, y la posible fragmentación, imprecisión y nubosidad de la memoria. Al mirarse de esta manera las imprecisiones mnemotécnicas, la memoria como instrumento de rememoración y reconstrucción del pasado no tendría mayor sentido. Más aún, la memoria tendería a desarrollar sus propias narraciones, justificaciones y explicaciones respecto a lo ocurrido mediante un acercamiento nostálgico al pasado, que se parecería más a una reconfiguración, según

Boym (2001), de lo local y lo universal, y en consecuencia, de lo propio y lo ajeno.

Pero si uno no recuerda solo, si las cadenas que unen los recuerdos más personales con los colectivos son patentes, entonces la memoria justifica su aparición. No necesariamente como contrapunto de la historia, pero sí como la posibilidad más amplia de articulación en tanto elemento discursivo, narración, relato. Es entonces cuando las relaciones entre memoria e historia son fructíferas y desafiantes.

La historia se muestra como aquella “representación presente de las cosas ausentes del pasado” (Ricoeur, 2003:181). Asimismo, como aquello del pasado que tiene estricta relación con la escritura, con el grafismo. La memoria, según Ricoeur, es el trabajo con el recuerdo, y la distinción de éste –la rememoración– de la imaginación. La separación desde la fenomenología entre la memoria y la historia pasa por la diferenciación entre la “representación” del pasado y el trabajo con el recuerdo. En ello, parecería más que el trabajo más esencial con el pasado es atribuible a la historia, ya que lo representa y, principalmente, lo escribe, con lo que su huella tiende a permanecer por mayor tiempo y a legitimarse en tanto palabra escrita, objetivando la narración.

No obstante, y aunque la entrada fenomenológica que utiliza el autor muchas veces restringe el carácter político y grupal de la memoria, ésta ayuda, al menos, a distinguir adecuadamente uno de los puntos de partida teóricos más claros que se pueden leer sobre las relaciones entre el recuerdo –la memoria– y el pasado escrito –la historia–. Los problemas en sus acercamientos también están planteados: por un lado, el riesgo de la imprecisión o el abuso de la imaginación en el acto de recordar o rememorar; y por otro lado, la limitación que tiene la historia en tanto ésta se revela como tal solo cuando tiene concordancia con el documento escrito. Otro punto que se plantea reside en la subjetividad de la

memoria ya que, al no presentar una relación directa con un documento tangible, se la cree más apegada a procesos subjetivos de percepción del pasado. La historia, asimismo, demostraría que más bien se distancia de alimentaciones subjetivas para construir su relato o narración. Esta idea, falaz, condiciona el tránsito de información entre la una disciplina y la otra.

Como mencionan Ricoeur y Benjamin, la memoria se presenta como cuadro, o como imagen (Ricoeur, 2003:22; Benjamin, 2008). El pasado representado por la memoria, aparece en forma de imágenes dispersas y tiene como característica esencial su no continuidad, lo que hace que, en ese afán dialéctico, perviva la imagen, rodeada de presente, y se desvanezca la historia en sí, es decir, el intento de aprehender el mundo “tal y como fue”.

De este modo, en la imagen dialéctica se encuentran el Ahora y el Tiempo Pasado: el relámpago permite percibir supervivencias, la cesura rítmica abre el espacio de los fósiles anteriores a la historia. (Didi Huberman, 2005: 152.)

Esto, si bien limita la memoria como *continuum* de representación del pasado, también arroja luces sobre aquello que, en muchas ocasiones, no fue incorporado en la historia como tal porque no tenía relación con lo escrito, sino con la imagen. La historia, por otro lado y de acuerdo a una noción arcaica, sería el continuo fluir de una narración sobre el pasado, mientras que la memoria se reservaría solamente golpes de imágenes que congenian con un pasado al que, es más, debería separársele del peligro de la imaginación, es decir, de la memoria inventada. La historia, en consecuencia, parecería jugársela por su legitimidad en tanto relato inequívoco de un pasado aprehensible y normalizado en él mismo, dado que los mecanismos de comprensión y justificación de los hechos se hallarían inscritos en su propia lógica.

Las observaciones de Ricoeur explican, al menos en cierto sentido, la primacía del trabajo y la sistematización de la disciplina histórica sobre la de la memoria como área que cultive el trabajo acerca del pasado. Porque la historia está escrita, porque el material con el que trabaja es más *fiel* a la verdad de lo que ocurrió en el pasado, y porque el riesgo de que se interseque en algún momento la imaginación con el recuerdo real y preciso la deslegitimaría instantáneamente.

## La posibilidad histórica de la memoria

En 2008, aparece la traducción al español del último libro de Emmanuel Carrère, *Una novela rusa*. La idea central del libro, que parece ser también uno de los ejes alrededor de los que gira la poética narrativa del autor, alude constantemente al peso del olvido y a la responsabilidad y la permanencia de la memoria: se centra en un personaje, del mismo nombre del autor, que, con el objetivo de huir de las garras de la publicación de un libro anterior, intenta escarbar el pasado mediante la búsqueda de un prisionero de la época soviética, un húngaro de apellido Toma. Juan Manuel Villalobos resume el encuentro de Carrère de esta manera:

Pero la historia de Toma, un hombre acabado, le hablaba a Carrère, en realidad, de la destrucción de otra persona: su abuelo ruso, el padre de su madre, desaparecido también en 1944. Fue así que Carrère terminó persiguiendo otro fantasma, otros fantasmas, como si se hubiera subido a un tren del que era imposible bajar y con el que, pese a todo, había soñado, porque era lo que en el fondo le gustaba: subirse a los trenes para descarrilarse a toda velocidad. Creyó que escapaba, pero la realidad le dio alcance. (Villalobos, en *Letras Libres*; Marzo de 2009.)

La memoria emerge y reclama, en formas que no le son convencionales a la Historia, una historia con mayúscula. El recordar o, más bien, el peso del recuerdo, acude disperso, fragmentado,

desde orientaciones o latitudes que no contemplaban, en un inicio, fungir como recipiente de pasado. El recuerdo que se guarda, que guardamos, muchas veces no coincide con el recuerdo común o extendido o, incluso, con el recuerdo que creemos guardar de algo. Por lo general, el recuerdo o memoria individual suele poner la estaca en pequeños fragmentos que residen dentro de la enormidad del pasado y que para el individuo han prevalecido sobre la erosión del olvido. Por supuesto, el recuerdo genera identidad e individualidad, pero también registra pasados excepcionales que se inscriben dentro de una lógica que puede poner en peligro la primacía de la Historia. La memoria, que no tiene un mecanismo sistemático de supresión de eventos, o de censura, puede rivalizar con la Historia porque puede tentar la eficacia de recoger alguna posibilidad de un pasado *esencial*, es decir, preguntarse si ello en realidad existe. La memoria, igual que el olvido, que es su contraparte, permanece aunque se aborde el tren del presente, que parece discurrir a toda velocidad por encima del tiempo pasado. Sobre las rieles por las que se desplazó ese tren todavía permanecen los indicios de lo que fue. Lo que fue, la mirada hacia aquello que tuvo lugar, es, junto a las condiciones que ofrece y propone el presente (Marín, 2009), la base misma de la reconstrucción histórica y, acaso, de la de uno mismo.

La memoria es observada como uno de los atributos esenciales del ser humano. Ricoeur (2003: 25) repasa la idea de Sócrates en la que ésta se entiende como la musa que otorga la facultad de recordar lo pasado. Ella también actúa en el plano más ontológico del ser, fungiendo como continuación de la existencia del hombre, en su diálogo constante no solamente con el tiempo presente, sino también con lo que fue o pudo haber sido (2003: 23).

En su búsqueda sobre el origen mismo de ella, Ricoeur acude a las raíces griegas, y encuentra una escisión: en primer lugar, aparece la memoria-hábito, que es el ejercicio de memorización y aprendizaje de un evento pasado. La memoria-hábito, o *mneme*,

sentencia lo que ha de saberse sobre el tiempo pasado y recupera la narración discursiva que se tendría que acatar como norma. Luego, encuentra que la otra rama de esta escisión reside en la memoria que surge de la voluntad de recordar, es decir, del acto mismo de hacer memoria. Esta memoria, que de alguna manera se “revela” contra el olvido, es la *anamnesis* (2003: 45-47).

La fragmentación de la memoria en señales intermitentes de imágenes es parte constitutiva de la memoria misma. El fluir de los recuerdos no se da sino como un set de imágenes desplegadas a lo largo de la búsqueda por el pasado, que brotan desde la mente casi involuntariamente (Sarlo, 2005: 10). De la misma manera que como en la historia, una de las preguntas fundamentales surge de la sistematización de la memoria como eventual herramienta de construcción histórica.

La memoria no prescinde del grafismo porque no deja de tomar en cuenta el testimonio, sea cual sea su manera de presentación. La historia tiene, como se enunció arriba, una relación directa con la escritura, tanto cuando ella busca información adicional de la que nutrirse, como cuando busca legitimarse como tal. Uno de los objetos de la memoria es la memoria misma, el acto de recordar y sus presupuestos; no imprescindiblemente el texto. En ello, lo que adquiere mayor relevancia es que la memoria también se vale de un objeto que evoca el recuerdo para poder desarrollarse. A esto quería aludir Susan Buck-Morss cuando intentaba describir la posibilidad de construir procesos mnemotécnicos a través de la alegoría (2001), tal y como lo hiciera Benjamin en el libro de los pasajes.

Tanto el fetiche como la construcción mítica de un objeto a través de su época dan cuenta de un proceso histórico innegable, en el que el objeto trasciende su “coseidad” para contener en él la historia. Benjamin, que se basó en el trabajo de los pasajes para advertir la lectura histórica que emanaba de aquellas novedades arquitectónicas, utilizó de manera análoga la poesía —y la escri-

ra de esa poesía- de Baudelaire. En estos dos casos, los objetos – el libro y el pasaje- dejan de ser meros recursos que se adscriben a su rama-la literatura o el comercio y la arquitectura-, para comenzar a significar un objeto de su época, un objeto histórico. Ellos también la memoria hace uso de su capacidad de maleabilidad: su creación responde a la tradición de sus respectivas disciplinas, pero también es el documento de la época en el que ellos se han gestado. Al respecto, Benjamin no deja de aludir a Kant, cuando discute su noción de la “cosa en sí”, inabarcable. El objeto, la cosa, es parte del lenguaje al que se corresponde, pero no por eso se deslinda de la realidad histórica que lo ha creado o concebido. De ahí que para Benjamin no sea sorprendente encontrar rastros de la civilización –o barbarie- justamente en lo que menos podía circunscribirse como “material histórico”. Con respecto a la literatura como elemento de conocimiento social o histórico, la discusión es larga y compleja, por lo que será abordada más adelante en detalle; por ahora, lo preciso es señalar es la memoria inmersa en dichos objetos, entre ellos, la literatura, lo que los convierte en material histórico, pero sobre todo en la posibilidad de desarrollar memoria a partir de ellos.

Sarlo, al referirse a un fragmento de Susan Sontag (2005:69), comentaba a las operaciones intelectuales de la memoria. Apuntaba que el peso esencial en el trabajo mnemotécnico no debería recaer sobre la materia que lanza la memoria, sino más bien sobre el trabajo de pensamiento y reflexión alrededor de ella. Una metodología, si se quiere. O una epistemología de la memoria. Al parecer, Sontag no se refería tanto al esfuerzo por la distinción entre imaginación y recuerdo real; lo que intentaba era señalar el lugar apropiado de la memoria, en tanto debía tener una orientación estratégica en la constitución de pasado. Una incorporación ética.



Lo que le da valor a la memoria es el sostenerse sobre la inmediatez de la experiencia, señala Sarlo (2005:55), algo que le une indefectiblemente con el tiempo presente, es decir, con el acto mismo del hacer memoria; pero también los mecanismos intelectuales que se gestan a partir de la memoria, el procesamiento y la discusión de los recursos que ésta pueda traer y las posibilidades de reconstrucción que pueda brindar. Utilizar la memoria no puede sustraerse del acto de reflexionar. La memoria es sobre todo un ejercicio reflexivo, en el que se pone de manifiesto la voluntad por traer imágenes del pasado, pero también por colocar ese pasado en algún lugar respecto al presente, al ensamblaje cotidiano de códigos y señales que conciben una identidad, una posición política, una raíz y un devenir. La memoria *per se*, en consecuencia y tal como la historia, no rinde los mismos frutos que una memoria digerida por una operación intelectual que le otorgue sus *a priori* y le dé un sentido explícito y certero. Esto se puede advertir en el nacimiento del término “posmemoria” (Sarlo, 2005: 126), que hace alusión a un tratamiento del recuerdo que no fue vivido. La paradoja es inminente: si el recuerdo es memoria, entonces no se podría hacer memoria de lo no vivido. Pero, por otro lado, sería infame olvidar el recuerdo de las generaciones anteriores. Por lo que la posmemoria tendría el rol de anclar el pasado no vivido pero registrado por generaciones anteriores, y salvarlo del olvido. Esto no solo queda como política del recuerdo, es decir, como nexo que se liga a la idea de la memoria. Sarlo parece también advertir una historia que pueda reflexionar sobre estos fenómenos mnemónicos.

Tal y como lo hace Hobsbawm (2002), al problematizar el uso de la memoria porque sí y la validez de lo recordado; si aquello que se evoca o convoca no necesariamente se corresponde a un registro objetivo de la “realidad real”, sino acaso a una suma de deseos, silencios, represiones y énfasis. De ahí que se requiera de

una metodología de procesamiento de los recuerdos, o un *a priori* para colocarlos dentro del relato histórico.

Porque si historia y memoria comparten el trabajo de repasar el pasado, entonces el giro tendría que darse en ambos, acaso especialmente en la primera, en tanto nexo más cercano con la permanencia, en tanto posibilidad de dejar inscritas algunas reflexiones que, desde el pasado, han ocurrido sobre todo en el terreno de la memoria, y podrían insertarse. A propósito, sería imprescindible filtrar o repensar también la memoria, haciendo amarras en el presente, para evitar la sacralización de un recuerdo que siempre tendría que estar expuesto a un ejercicio de crítica e interpelación. Uno de los casos de “abuso de memoria” lo comenta el propio Ricoeur, a propósito del afán exacerbado de rememoración en actos públicos o manifestaciones concertadas desde el Estado, es decir, de la memoria aprehendida según su eje más pragmático (20). En ese ejemplo, al que se suscribe la memoria-hábito, que busca más que rememorar conmemorar, la memoria no se diferencia de la Historia: monótona, incuestionable, tiende a sacralizar el pasado repitiendo el rito y la conmemoración.

De este modo, se hace posible vincular los abusos expresos de la memoria a los efectos de distorsión propios del plano del fenómeno de la ideología. En este plano aparente la memoria impuesta está equipada por una Historia “autorizada”, la Historia oficial, la Historia aprendida y celebrada públicamente. Una memoria ejercitada, en efecto, es, en el plano institucional, una memoria enseñada; la memorización forzada se halla así enrolada en beneficio de la rememoración de las peripecias de la historia común consideradas como los acontecimientos fundadores de la identidad. De este modo, se pone el cierre del relato al servicio del cierre identitario de la comunidad imaginada. Historia enseñada, historia aprendida, pero también historia celebrada. A la me-

morización forzada se añaden las conmemoraciones convenidas. Un pacto temible se entabla entre rememoración, memorización y conmemoración. (Ricoeur, 117; 2003.)

Lo que emerge, entonces, es una *Historización* –en el sentido de una Historia tradicional u oficial, que se cierra a contrastarse con el presente, la memoria y la fragilidad de su propio relato– de las atribuciones de la memoria, que no está lejos de los efectos de la memorización ideológica de un pasado lo suficientemente glorioso o nefasto como para canonizarlo. En las conmemoraciones y las celebraciones propias de la *mneme*, la memoria también promueve un relato cerrado, o un sistema narrativo más bien poco incluyente, en el que la prioridad es la amnesia de la anamnesis, es decir, la voluntad de olvidar el esfuerzo por recordar y la incomodidad que implica colocar esos nuevos recuerdos en el registro de una historia que va mutando. La conmemoración de hechos pasados, sin un matiz crítico que las ponga en discusión con una lectura del presente, se mantiene en un repetir de supuestas gestas, que muchas veces no hace más que supuestamente solidificar una identidad nacional. Todorov (2000) enfatiza esta idea mediante una crítica al frenesí de la conmemoración, que se cierra en la sedimentación del mito y la gloria. Desde luego, la imagen principal que aparece en este punto es la de la máquina, que parece imprimir un mismo texto, cerrado, miles de veces, hasta que los lectores lo lean, lo asimilen y lo den como cierto. La maquinización del pasado no es un fenómeno que le corresponda solamente a la Historia, como se puede ver, sino al afán por conseguir una sola versión y repetirla hasta que se consagre como verdad. Buck-Morss (2001), que leía las preocupaciones de Benjamin en la fosilización del pasado, da cuenta de algunas manifestaciones culturales que logran que el discurso cerrado de lo que fue cale multiplicándose en forma de signos legibles. Benjamin notaba este fenómeno de solidificación del pasado como

algo cercano a la masificación de las palabras, hacia el siglo diecinueve. La imagen de una suerte de cocinero guillotinando miles de hojas con el contenido exacto no solo expone la entrada de las masas a los textos por leer, sino también la entrada de una *verdad* hacia las masas, que se legitimaba mediante el halo de la escritura y la marca de lo que está escrito.

El tránsito entre memoria e historia, que en muchas oportunidades aparece escabroso, se da en el paso que tiene la singularidad de la memoria para explicar el flujo histórico. Desbrozar la memoria de su componente *superficial* no parece una tarea fácil, ya que los niveles de contenido sustancial y de *fantasía* están imbricados en una misma imagen. Lo superficial, por otro lado, puede entenderse en inicio como lo *estrictamente personal*, pero también como la escoria de la que partir para erigir una aproximación más plural de la historia, lo que, a la larga, la complementa, la solidifica y la retira del peligro de volverse dictatorial e incuestionable.

Pero hacerla empatar o, muchas veces divergir, con la historia, es aún más complicado. Justamente en este punto aparece la visión benjaminiana de la historia, que reifica el valor del pasado “en el instante de peligro” (2009), de la imagen. Es decir, de la memoria misma.

Por lo tanto, el uso benjaminiano de la historia es en realidad un uso de la historia y de la memoria en conjunto porque los dos son elementos constitutivos de la construcción del pasado, porque no son excluyentes, y porque son piedras angulares de la formación de una historia crítica, en tanto siempre están concientes de la debacle que puede hallarse en el presente, en cualquier arista del presente, y porque mantienen el compromiso de cerciorarse que asimismo lo fue en el pasado. Al ir más allá del siguiente paso en Benjamin, que es mesiánico-revolucionario, la historia empieza, entonces, a cuestionarse sus propios límites y alcances y a tolerar nuevos espacios de recolección y reconstrucción del

pasado. Uno de ellos, por ejemplo, el del testimonio. La idea básica sería ir incorporando los contextos que rodeaban a la historia política, en ese entonces, y sumarlos como parte misma de la historia, es decir, como material que debe ser tomado en consideración para entender el pasado. En ello, Ricoeur, que muchas veces es más bien lejano a Benjamin, escribe que la memoria funge como matriz de la historia en tanto sigue siendo el guardián de la relación representativa del presente con el pasado (2003:119). La historia no está encadenada a su condición de pasado, sino también a la remoción que de él se hace en el tiempo presente, que es en el que se intenta ordenar y descifrar lo que ya fue. En consecuencia, la raíz misma de la historia *es* la memoria. Didi-Huberman escribe:

La “revolución copernicana” de la historia habrá consistido, en Benjamin, en pasar del punto de vista *del pasado como hecho objetivo* al del *pasado como hecho de memoria*, es decir, como hecho en movimiento, hecho psíquico tanto como material. La novedad radical de esta concepción –y de esta práctica– de la historia, es que ella no parte de los hechos pasados en sí mismos (una ilusión teórica), sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente del historiador. No hay historia sin teoría de la memoria: contra todo el historicismo de su tiempo, Benjamin no temió convocar los nuevos *pensamientos de la memoria* [...] dándoles el mismo lugar que a la epistemología histórica. (Didi-Huberman, 2005; 137.)

Lo que aquí plantea Benjamin y lo repiensa Didi Huberman, en consecuencia, es el reforzamiento del tendido entre el presente y el pasado, y especialmente entre el presente y la historia. El acto de la memoria se inscribe en la movilidad continua del pasado, que aparece a los ojos de quien se asoma de acuerdo a la época en que se lo convoca. Es así que el pasado como tal, por el mismo hecho de ser anacrónico, no puede desligarse de una lectura

desde el presente que se haga de él, sino más bien aparecer a los ojos coherentemente con el presente que lo convoca. La memoria, por lo tanto, reside en el núcleo mismo de la historia, pero también en el entramado global que sugiere mirar al pasado de esta manera (Rabotnikofen Echeverría, 145: 2005) . Nora Rabotnikof se refiere, al respecto, a una vía de dos sentidos, que según ella están presentes en la dimensión benjaminiana. En primer lugar, los “futuros del pasado” (158), que son el cruce entre memoria, historia y política que moldea una manera de acercarse al pasado. Y, por otro lado, los “pasados del futuro”, que “parecen ubicarnos en el terreno de la acumulación de herencia para las generaciones venideras, de hacer historia, de la transmisión cultural”. (158) Esto tiene que desembocar en una construcción histórico-materialista, cuyo eje no se asiente solamente en la base económica, sino que también indique un momento crucial –o mesiánico- de salvación de la humanidad.

La explicación, desde la fenomenología, acerca de la memoria y la historia, resulta ingenua e insuficiente, como lo menciona Didi-Huberman (146): el trabajo de adentrarse en lo profundo y, muchas veces, en lo más íntimo de los archivos individuales o colectivos para de ellos extraer una noción de lo que fue el pasado, es solamente una parte –y, acaso, no la más importante- de la conclusión del trabajo de la historia. En la esencia de su anacronía, la historia misma reclama tender un lazo con el presente que la observa, y con la posibilidad de visitarla desde innumerables aristas, haciendo patente lo siniestro que resulta una narración excluyente o mitificadora o, finalmente, relamida de un discurso positivista. Lo que la redime, más bien, es esa comprensión política y sesgada, que tendría que ser organizada y repensada continuamente, algo que, en consecuencia, también afecta a los procesos de construcción identitaria o nacional. Esa comprensión va de la mano con una noción certera del presente, o con una lectura de crítica de la historia, que empuje al historiador a reparar en el presente –las múltiples lecturas del presente- como lugar

y tiempo desde el que se intenta hacer historia. De esta manera, no solo la historia es la que se vería ligada a al presente, sino el presente mismo a la lectura –parcial, sin acabar- que se tenga de la historia. Esta relación a dos cables establece tanto la fragilidad de la idea de la historia misma como narración cerrada cuanto las limitaciones para aprehender al presente como cosa en sí, como estadio siempre legible.

Vale la pena detenerse en la discusión de la historia y su necesaria articulación como narración. Esto imaginaría un escenario en el que se trate la acción histórica más allá de su significado inmediato u objetivo, y le concedería, al menos, una posibilidad polifónica. Con ello, se podría imaginar a la historia narrada desde distintas voces; mejor aún, como una superposición de planos –de imágenes- de un mismo acto, que vinculan al pasado menos con una lógica de *continuum* que con una confluencia de imágenes poco o no sucesivas. Martín Kohan anota:

No es preciso, en ningún sentido, suscribir a la difundida banalidad de que la historia es una ficción como cualquier otra, o de que los hechos no existen más allá de sus representaciones, para advertir, de todas maneras, que la significación de los acontecimientos históricos proviene de su ordenamiento y no de los acontecimientos mismos. La historia no es una ficción, por supuesto, cualquiera sabe que no lo es, y cualquiera sabe que los hechos reales existen objetivamente, tan concretos e inasibles como la propia realidad en la que transcurren. Pero es la narración la que imprime en ellos un sentido, ya sea por cómo los selecciona, con un determinado criterio de relevancia, o por cómo los conecta, por medio de una determinada lógica causal o temporal. Los hechos de la historia existen en la realidad, pero los hechos en la historia existen como narración. (Kohan, 2005: 39.)

Si se subliman las rasgaduras de Kohan respecto a la objetividad de los hechos mismos -como si el lugar común de que los hechos hablan por sí mismos anulara la advertencia de que no existen cosas más allá de sus representaciones-, es de resaltar el orden y la prioridad enunciativa y referencial que le otorga la narración a la historia, cuando esta última -necesariamente- se suscribe a la primera. Por supuesto, no se piensa en una narración fluvial u homogénea; más bien en la palabra narración entendida como registros procedentes de la ubicuidad del universo de representaciones que guardan imágenes sobre *un* pasado y que se conectan o articulan en base a nociones causales o temporales, es decir, a partir de hechos, espacios y tiempos que le facilitan un sentido y cierta referencialidad.

El registro de la memoria individual, que se articula en la recolección de pequeños detalles que, por lo general, son pasados por alto por la memoria colectiva, es la base de la formación de una historia crítica, hecha a base de escombros o de retazos pasados por alto. La memoria individual, entonces, no sería otra cosa que el alimento de la historia, que sella la memoria colectiva. Es en esos pequeños detalles donde se encuentra el fragmento desplazado, liminar, de la historia, pero que hablan también de ella, propondría Benjamin, sobre todo cuando se refería al *Abfall der Geschichte*, o escombros de la historia, como materia prima para la construcción de su nueva historia. El puente que parece tejer Benjamin entre la paradoja de la memoria individual y la colectiva está resuelto: la memoria individual, que es desbrozada continuamente para emparar con la historia, registra en cada aspecto liminar, marginal, es decir, en cada escombros, su capacidad de sintetizar la historia misma. La historia crítica, la mirada que observa el pasado, dan paso a una memoria colectiva que se mire como un escenario que recree el pasado en todas sus narraciones posibles.



## La Historia oficial y las nuevas ideas sobre comprensión del pasado

Si, como se indicó arriba, la historia es una narración, hay juegos de poder que dan cuenta de las interacciones entre los sujetos que le dan vida y la constituyen. Los juegos de poder se manifiestan en la relación de la historia con lo escrito, y en el subtexto que brinda la historia misma: quién vence, por qué vence, quién aparece, por qué aparece allí. La escritura de la historia es también una permanente disputa de poderes. La mano que la escribe, que practica la rememoración oficial del pasado, es la mano que sabe escribir, y que tiene las herramientas para ello. En ese sentido, la Historia más parece erigirse como una posibilidad de mitificación de gestas o hazañas, escritas por un poder afín a ellas. El valor de la Historia como narración excepcional de conformación de una identidad, por ejemplo, alude directamente a la problemática de una suerte de sacralización de la historia o de una escritura unívoca y cerrada de los eventos del pasado. O, si no, de una historia ya concluida o cerrada, cuyo metarrelato más identificable es el del progreso y el desarrollo, en cuyo caso la modernidad y el positivismo contribuyen con procesos narrativos unidireccionales y supuestamente inequívocos. Del otro lado, residen las pequeñas historias, las habituales maneras de hacer, que no suelen estar recogidas por la Historia oficial, que las observa como inocuas o, muchas veces, incómodas, en tanto transgresoras o contradictorias con las narraciones y los valores adscritos al oficialismo. La Historia escrita desde arriba, como la describe Benjamin, es aquella narración afectada por el metarrelato y el discurso del progreso y el triunfo. En ella parecen no haber espacio para las pequeñas narraciones, los reductos de resistencia no convencionales, o el testimonio y la narración de los derrotados, así como para el cuestionamiento de éstos, sobre todo cuando se construye una pompa oficial alrededor de su subalternidad.

Lo que podría reconfortar al respecto, no es que no se siga escribiendo una historia de este tipo ni que se haya dejado de mirarla como una continua sucesión de logros y victorias, sino que la historia misma, en su pluralidad y su posibilidad de trascender la mera referencia a este tipo de narración, reclame posibilidades de construcción más amplias. Georges Didi-Huberman, al recoger las ideas de memoria e imagen en los textos de Benjamin, habilita la posibilidad de incorporar un “modelo dialéctico [...], (que) debe hacernos renunciar a toda historia orientada: no hay una “línea de progreso”, sino series omnidireccionales, rizomas de bifurcaciones donde, en cada objeto del pasado, chocan lo que Benjamin llama “historia anterior” e “historia ulterior” (Didi-Huberman, 2005; 137). El pasado, en su enormidad y en los silencios que propone, es voluble de ser repensado o descifrado desde innumerables campos y entradas. En ese sentido, no habría tarea más funesta que el afán por preconizar una sola historia o valerse de solo un tipo de método o herramienta para construir un relato que dé cuenta del tiempo que fue. Antonio García de León, al respecto, apunta:

Pues hay en él (en Benjamin), como en algunos de sus contemporáneos, una crítica radical a la razón histórica, a la noción que se había erigido como el *leit motiv* de la comprensión del pasado y de sus principales axiomas: es decir, a las ideas de continuidad, de causalidad y de progreso. Esta imagen de una historia discontinua cuyos diferentes momentos no se dejan totalizar, y en donde las crisis, las rupturas, y los desgarramientos son más significativos y prometedores que la aparente homogeneidad del devenir [...] (García de León en Echeverría, 2005: 107.)

Bolívar Echeverría, en su prólogo a las tesis sobre la filosofía de la historia, señala esto: se requiere, en realidad, suplir la necesidad de construir un armazón teórico destinado a sustentar una historia crítica (2009), que no tenga necesariamente la intención

de abarcarlo todo, pero acaso sí un *a priori* que exija una dirección de lectura. Es decir, y como también lo apunta García de León, la asimilación de la propuesta de que la historia es, principalmente, una construcción, en la que se ponen en juego elaboraciones teóricas y organizaciones prácticas (108). La Historia oficial, por su parte, se vale de las herramientas tradicionales de generación de relatos triunfantes, que redactan valores asociados con un poder. Esto es algo que también lo recuerda Eric Hobsbawm en *Sobre la historia* (2002).

Así pues, la historia de los de abajo pasa a estar relacionada o a formar parte del tipo de historia que se escribía tradicionalmente –la que trataba de grandes decisiones y acontecimientos políticos– sólo a partir del momento en que la gente corriente se convierte en un factor constante en la toma de tales decisiones y en tales acontecimientos (Hobsbawm, 206: 2002).

Lo que dice el historiador marxista inglés, que en cierta medida se contrapone con el pensamiento de Benjamin –como se verá más tarde–, es que la escritura de una historia que rebase los parámetros convencionales de su redacción por parte del poder solo ha sido posible cuando las masas, la gente corriente, ha pasado a formar parte del entramado de decisiones, es decir, a escalar el peldaño que les otorga la posibilidad de redacción.

Con todo ello, el círculo se termina de completar con una Historia escrita desde el poder, narrando pasados que la legitiman y la perpetúan, y registrando la validez del silencio de lo que no aparece en ella. En su primera tesis sobre la filosofía de la historia, Walter Benjamin metaforiza esta idea:

Según se cuenta, hubo un autómata construido de manera tal, que, a cada movimiento de un jugador de ajedrez, respondía con otro, que le aseguraba el triunfo en la partida. Un muñeco vestido de turco, con la boquilla del narguile en la boca, estaba sentado

ante el tablero que descansaba sobre una amplia mesa. Un sistema de espejos producía la ilusión de que todos los lados de la mesa eran transparentes. En realidad, dentro de ella había un enano jorobado que era un maestro en ajedrez y que movía la mano del muñeco mediante cordeles. (2009.)

Lo que parece reflejarse en la primera tesis de Benjamin son dos ideas fundamentales: la primera tiene que ver con la automatización de producción del relato histórico, que sigue sin inmutarse el círculo antes mencionado, en el que las fichas ya están jugadas y el vencedor nombrado; y la segunda, que la narración histórica también puede ser un proceso de apropiación y de eventuales juegos de re-escritura.

Evidentemente, uno de los ejes centrales del problema reposa en la subjetividad misma de la historia, que se constituye como relato porque el trabajo de articulación de un pasado total es imposible. La reconstrucción de lo que fue, tal y como fue, no demoraría menos del lapso que se intente reconstruir, a la manera de *Funes el memorioso*, de Borges -“Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero” (literatura.us)-, pero una reflexión política y una sistemática condensación sobre las *otras* caras de la historia logran que este aparente sinsentido adquiera vías de lectura más amplias y una conexión con una idea del presente más profunda, lo cual le otorgará un ancla que no permita que el discurso histórico se centre en el positivismo o el discurso del progreso. La vastedad de la historia y su tarea por escarbar en el pasado han subdividido los diversos acercamientos que se le puede dar, afirmando lo que Sarlo llama “un giro subjetivo” en el análisis del tiempo pasado (Sarlo, 2005: 18), que podría leerse como una tentativa de subdividir las diferentes experiencias históricas o como un viraje conceptual completo a la hora de abordar la historia como disciplina, en la que ya se pone en cuestión el rol del historiador, su relación

con el tiempo presente, su posición –ideológica-, su consideración para con otras fuentes menos “ortodoxas” y su apertura a admitir que la noción de un pasado objetivo como objeto de aprehensión probablemente sea ambiciosa, además de peligrosa. Este afán solo puede entenderse porque en muchos de estos esfuerzos historizadores reside como centro del conflicto la politización de la historia, en tanto ésta, como relato, adquiere posibilidades de lectura que no se desentienden con los valores y el mito y, finalmente, la moraleja de la legitimación de un poder sobre otro. De este modo, no solo el sujeto historizado sino también el sujeto historizante entran en debate, así como las nociones mismas de lo que es hacer historia y del sentido y el propósito de recordar, es decir, de trabajar con la memoria. Este giro subjetivo puede ser leído además como un trabajo que involucre la reflexión de la funcionalidad de la historia misma, de los propósitos de uso y de la disciplina, y de la posibilidad de elaboración de nuevos relatos históricos, basados en el ya nombrado *a priori*, que no desdeñen lo utilizado anteriormente, pero que lo repiensen e incorporen nuevos objetos históricos –uno de ellos, de hecho, la literatura-.

Dentro de una disciplina histórica que no trabaje sobre estas ideas, sucede una suerte de fosilización de la historia que se vuelve una norma, y la Historia con mayúsculas puede continuar perpetrando una mecánica excluyente. Las ruinas, que son el símbolo de lo que fue arrasado, parecen hablar del orgullo de una batalla ganada pero olvidar millones de batallas perdidas. O más bien: parecen construir una mirada que siempre observe triunfo cuando también hubo derrota. El olvido, la otra cara de la memoria, amenaza con asentarse sobre la idea común que se tiene del pasado. Frente a esto, la apuesta de Benjamin no cavila: hay, en efecto, un tiempo-lugar de redención mesiánica, pero también hay una sujeción a un presente que no es tránsito, sino conjunción de tiempos, y en el que es preciso lograr que la mirada recale en las ruinas del pasado, así como en la base productiva de la historia.

Benjamin, a contrapelo de toda esta tendencia, sugería mirar a la historia como un reflejo del presente, en tanto ésta se mantenía en su anacronía de explicarse por sí misma sin tender un lazo con él. El presente, que no es otra cosa que la imagen donde reconocer el pasado, es la elocuencia con las ruinas (2009). La historia, para Benjamin, es lo completamente opuesto al germen que adorna el gran relato de las gestas pasadas de una identidad gloriosa. En sus palabras “en lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él –el ángel de la historia- ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar” (2009).

De aquí surgen dos ideas básicas. La primera, que no se desarrollará, tiene que ver con la alternativa mesiánica benjaminiana de salvación. La otra, tiene que ver con la posibilidad de entender la historia como escenario de fuga total de la victoria y de entronización de una debacle total. Esto, en consecuencia, demandaría una revisión de la idea de historia misma, que partiría del adueñarse de las imágenes del pasado “no como realmente fue”, sino “tal como éste relumbra en un instante de peligro” (2009).

La constitución de la desgracia del pasado se da, en términos de Benjamin según Sarlo, en su propio contacto con el presente:

Cuando Benjamin se inclina por una historia que libere al pasado de su reificación, redimiéndolo en un acto presente de memoria, en el impulso mesiánico por el que el presente se haría cargo de una deuda de sufrimiento con el pasado, es decir, en el momento en que la historia se plantea construir un paisaje del pasado diferente [...], está indicando que el presente no solo opera sobre la construcción del pasado, sino que es su deber hacerlo. (Sarlo 2005; 78.)

Es así que el presente o *jetztzeit* no solamente tendría la tarea de verse iluminado en el pasado, sino que tendría el fin

pragmático de la acción revolucionaria: el tiempo presente, a diferencia del pasado, es el tiempo en el que *se hace* la memoria. Al realizar esta acción se da por descubierta la ignominia y no queda otra tarea que la búsqueda de cambio.

En esa línea, la historia, al contrario de la Historia, aparecería como un proyecto de subversión. La certeza de que el pasado es inasible se solucionaría en tanto en éste refuljan, esporádicamente, las imágenes que le doten de connotación revolucionaria. Benjamin habla de una “tradicción de los oprimidos” para hacer énfasis en el peligro de una lectura histórica anacrónica que desestime el carácter bárbaro de lo pasado y del conformismo de dar por perdido aquello que fue y que se silencia o se tiende a olvidar. Es decir, la historia que pruebe que el estado de excepción del que habla se ha ido montando continuamente como un escenario normal, y cuyo resultado más visible es la barbarie, la ignominia y el olvido<sup>1</sup>. Al contrario de Hobsbawm, la idea histórica de Benjamin parece afincarse más bien en una predisposición política o revolucionaria, que justifique una historia desde abajo no necesariamente porque la subalternidad pasa a formar parte de la toma de decisiones, sino porque existe un a priori político que remite a pensar en una historia que se las juegue por ser escrita de esa manera; una historia que al hacer contacto con el presente y comprobar la debacle, pueda redactarse como documento del pasado y como testigo de la ruina.

En el supuesto *continuum* de la Historia oficial, por otro lado, aparecen, en primer lugar, una suerte de leyes naturales de evolución. Una fantasía teleológica, acaso, que observa el tiempo como una producción mental lineal ascendente, que puede contemplar un fin siempre progresivo. La Historia como relato moral no es nueva, como tampoco lo es la comprensión de la finitud de ella de la que habló Marx, ni la de su conclusión como producto casi perfecto (Fukuyama, 2000). Benjamin, por otro lado, parece sugerir

una historia llena de imágenes intermitentes, en las que se pudiera encontrar la esencia misma de una época y su inevitable puente con el presente, que aparece como tiempo de base del discurso (Ricoeur, 2003). El *continuum* de la Historia como narración unívoca y excluyente resultan parte de la catástrofe y de la barbarie misma.

## La ciudad y la otra historia

Cuando la ciudad adquiere el estatus de lenguaje, es decir, cuando es posible formularla y leerla desde un conjunto de símbolos, la construcción física y simbólica de los espacios que la conforman y de sus usos, sus tensiones, sus significaciones rotantes a lo largo del día y la noche, adquieren una especial relevancia. Es, pues, allí donde dirigirse de nuevo cuando el debate sobre cómo hacer historia en el espacio urbano se torna imprescindible; en las prácticas de los espacios urbanos y en los mecanismos de condicionamiento de ellas mismas, generados por diversos cruces de poder y administración de la plebe urbana, se encuentra la metáfora misma.

Frente a la monumentalidad de la arquitectura, por ejemplo, aparecen las redes cercanas que la ciudad mantiene con el campo. Anteriormente vistos como polos opuestos o como irreductibles binarios de separación, el campo y su progresiva *urbanización* —o la nostalgia de la ciudad por el campo— resultan claves para entender la ciudad (Kingman, 2009b), principalmente en la construcción de una manera de pensar, de un afán de alejamiento-acercamiento y en el conjunto de flujos de transmisión de bienes y conocimientos que transitan de un lugar a otro. Probablemente, como se enunció antes, la ciudad *sea* la modernidad; es decir, es probable que la ciudad encarne todo aquello que se entiende por esta palabra. No obstante, no habría que apartar la vista de la posibilidad de desmenuzar la modernidad, sobre todo en áreas que aparecen como “periféricas” a estos procesos; del campo como



lugar de fuga imaginario de esta modernidad, como el claro proveedor de seguridad alimentaria, como reducto cuestionable entre lo bárbaro y lo civilizado y como espacio de nostalgia de algo que no volverá a ser<sup>2</sup>. La especificidad de la historia urbana no es, pues, aunar el rigor de la evocación de un tiempo pasado exacto, al campo –a un campo, ciertamente urbanizado o “civilizado”; la cualidad de ser un fácil objeto de evocación de lo ideal, del sosiego y la paz perdida. Sino, como escribe Kingman, desprenderse de una visión unitaria y solidificada de la urbe, hasta reescribirla desde sus quiebres o rincones periféricos, también:

El objetivo de la historia urbana no es, desde esta perspectiva, reconstruir el pasado “tal como fue”, [ni] tampoco dar un sentido a un orden urbano sino desmontarlo. Me refiero a la construcción de una historia desligada de cualquier teleología o visión evolutiva en la línea de la historia de la arquitectura o de la historia urbana. Lo que hace realmente útil a la investigación histórica es su capacidad de mostrar el desorden dentro del orden, pero no como anomia o como algo que va a ser superado dentro del proceso inacabado de transición a una supuesta racionalidad urbana, sino como el *desacuerdo* (en el sentido de Rancière [...]) cosustancial a su historia. (Kingman, 2009b.)

Como no deja de señalar Kingman citando a Didi-Hubermann, ese pasado de la ciudad debe renunciar a su pretensión de escarbarlo “como realmente fue”. Lo necesario es, pues, establecer las relaciones de esos espacios con el presente e incorporar nuevas formas de interpretar el espacio urbano y las transacciones de poder que se dan en ella cotidianamente. Esto, de alguna manera, implica mirar la ciudad latinoamericana de una manera poscolonial, en la que las lecturas clásicas occidentales –marxistas o weberianas- también sean matizadas por los fenómenos históricos observados en estas realidades, y que condicionan una lectura que vaya a pie juntillas de las grandes tendencias interpretativas

europas. Y tolerar la aparición de nuevos montajes en el circuito urbano, imágenes que no solamente remitan a un pasado estructurado sin quiebres, sino que lo mantengan en diálogo con el tiempo presente. Didi-Hubermann, que piensa en Benjamin, citado ahora por Kingman, (2009b), escribe:

La arquitectura, la urbanística, del mismo modo que la observación de los espacios de la vida cotidiana, podrían ser sujetos a nuevos montajes, capaces de producir iluminaciones o imágenes dialécticas relacionadas tanto con el pasado como con el presente. Pero para esto habría que renunciar a la historia como evocación o como registro evolutivo del pasado “tal como realmente fue”. La historia, concebida en términos contemporáneos, nos podría ayudar, por el contrario, a disolver las mitologías, los arcaísmos, “disociándose, por eso mismo, de todo elemento de nostalgia o “búsqueda de las fuentes”, de los arquetipos”. (Didi-Huberman, 2005: 127.)

Si bien la arquitectura puede funcionar como un vínculo interesante con una lectura histórica de la ciudad, resulta aún más útil desentrañar los procesos simbólicos que daban pie a la erección de ese tipo de arquitectura en particular y observar críticamente las significaciones de esa arquitectura en tanto imaginario de poder, realce físico de ciertos valores sobre otros e intento de legitimación por parte de una administración política determinada. Es decir, como lo apunta De Certeau, en espacios de enunciación (2006). Inclusive, repensar ese intento de construcción de una lógica y un orden urbano, como Kingman lo menciona. Las calles, los edificios, los tugurios, los centros comerciales o los políticos en una ciudad responden a dinámicas fuertes de poder que son reflejadas, muchas veces, dentro de un gran contexto histórico, y que inclusive se pueden adscribir a un afán nacional. No obstante, las relaciones personalizadas o lo que se llama “micropolítica”, pueden dar cuenta de procesos históricos dentro de la ciudad que anteriormente no habían sido tomados en cuenta y que pueden contribuir notable-

mente al enriquecimiento de una lectura histórica de la ciudad.

De este modo, hacer historia –hacer memoria- de la ciudad adhiere nuevos elementos, cuyos espacios de reflexión no pertenecían necesariamente al acervo de materiales con los que contaba una Historia oficial u ortodoxa o, de hecho, pertenecía, pero son mirados bajo un prisma diferente, acaso más modesto, que admite la posibilidad de una constante reescritura sobre lo que eventualmente fue en el espacio urbano. Es decir, acercarse a la ciudad para discutir y especular sobre su dimensión política; recoger los intersticios donde el poder también entraba en juego –y, muchas veces, se desmarcaba de las convenciones iniciales, que establecían una norma distinta-.

Una de las posibilidades que se desprenden de este cuerpo metodológico, es la relación que este espacio, en tanto entramado de significaciones, mantiene con el cuerpo (Sennett, 1997). Desde la representación de la ciudad como reflejo del cuerpo –con sus zonas frías, calientes, de desecho y de entrada- hasta el análisis de la voz y el comportamiento y la regulación del cuerpo, es posible dibujar un *mapa de tensiones* que ofrece la ciudad, legibles y útiles como material histórico y como espejo de la construcción de un orden moral –es decir, de una política sobre los valores-. El cuerpo en relación con el frío de la monumentalidad urbana o empequeñecido por las grandes áreas urbanizadas tiene algo que decir –o que callar- con respecto a las tensiones políticas y económicas que se gestan dentro de este espacio.

En el discurso muchas veces tradicional –y muchas veces, también, obtuso y castrante- de generación de historia urbana, también hay un trabajo mecanicista con la memoria que, como Kingman lo anota (2009b), se inscribe dentro de una lógica histórica “lineal, acumulativa, [y] condicionada por los proyectos de intervención patrimonial y de renovación urbana a los que acompaña”. La ciudad, si se recuerda a Iñaki Esteban, trabaja con esa

memoria disecada con la carpeta, bajo el brazo, del discurso de la renovación urbana o de la venta de un producto distintivo, que haga que un espacio urbano en particular se distinga del otro a partir de narrativas singulares, de una hiperbolización de lo exótico o lo folclórico, hasta llegar a construir un discurso narrativo sobre el pasado de carácter lineal, evolutivo y patrimonial, que no se escapa de una lógica de espectacularización (Debord, 2008). Las rupturas o los espacios de fuga de estas narraciones están, de hecho, vedados de la condición histórica de la ciudad. Y si existe la posibilidad de incorporación a un relato oficial, lo que permanece de ellas es la estampa más primitiva y pintoresca.

La búsqueda de la narración histórica de la ciudad tiene que preguntarse las razones del orden urbanístico que, en su profundidad, también responden a un orden moral, a una edificación de valores. Lo que la ciudad decide conmemorar como monumento y lo que ella decide que se olvide y quede solamente, acaso, en la memoria, es *también* materia de la historia de la ciudad. La problemática del olvido debe contemplarse con la misma fuerza con la insistencia de las efemérides urbanas, que son las redacciones de cuadernos históricos, las estatuas, las placas conmemorativas, los palacios que recuerdan hazañas o gestas y la memorización de un mito originario de una ciudad. El revés de todas estas edificaciones se halla, muchas veces en silencio, recogido en lo que apenas se recuerda o ya traspapelado en el olvido. Aún así, es de esperarse que la historia de la ciudad sepa encargarse de recobrar lo que se quiso ocultar y, a la vez, de especular sobre las razones por las que este afán se produjo. La incorporación de las cosas silenciadas es una parte de la historia —así como el cuestionamiento de lasubalternidad en tanto también puede ser un discurso ingenuo y poco relacional; un “oficialismo de abajo”, si se quiere—; la otra es explicarse el porqué del esfuerzo de esconderlas o minimizarlas. Es aquí donde no resulta insensato explorar en territorios más pequeños, donde las dinámicas de poder también

se expresan y muchas veces se reproducen, pero también donde ellas se desprenden de las líneas comúnmente comprendidas bajo juegos de poder. No hay juegos de poder de una sola vía; las relaciones entre los diferentes grupos que habitan la ciudad son un ir y venir de acciones y reacciones; la micropolítica del espacio podría fijarse en ello, sin ambages.

Esto, desde luego, no escapa a preguntarse, en un escenario de posciudad o post Estado-nación, sobre el territorio en el que se escribe esta historia.

Como ya se dijo, es ineludible la relación de interdependencia material y mental de la ciudad con el campo. De la misma forma, al replantearse un escenario social y urbano distinto al tradicional, en el que las fronteras de la ciudad estaban especificadas claramente, la historia de la ciudad no solamente debe escribirse con aquello que del espacio urbano se calla o no se hace explícito, sino también con los territorios que asoman, a la vera de la ciudad misma, urbanizados y no, policéntricos o sin centro, y que dan cuenta de una suburbanización de la ciudad, que puede ser acaso una llegada del modo de vida urbano al extrarradio propio de la ciudad o una disolución urbana, en tanto ésta podía leerse como la aglomeración espacial de buena parte de los procesos económicos, políticos y sociales.

José Luis Pardo, en el prólogo de *La sociedad del espectáculo*, de Guy Debord, se pregunta si es posible, en una ciudad desmarcada de su tradicional espacio público y de las consiguientes facultades que adquirirían los habitantes mediante la ciudadanía, que se pudiera hablar de ciudad como tradicionalmente se lo ha hecho; es decir, si la sociedad del espectáculo no ha borrado los trazos simbólicos que se delimitaron alrededor de ella y no se está, más bien, “aldeanizando” la existencia. Pardo parece pensar en las atribuciones que se gestaban en estos espacios, a manera de una *polis* griega, y de sus progresivas desapariciones en los suburbios, en las urbanizaciones cerradas, en

las plazoletas vacías o en los parques privados. Anota:

El proceso al que asistimos se parece, en efecto, al proceso alto-medieval de vaciamiento y abandono de las ciudades [...] *La desaparición de la ciudad*, de la ciudad moderna como tejido urbano inseparable de la escena civil de los derechos de ciudadanía y del espacio público de intercambio de argumentos y mercancías [...] El espacio público de la ciudad moderna no fue solamente, como es obvio, el tranquilo escenario de la ordenada vida burguesa, sino también el teatro de una contienda en la cual quienes con su esfuerzo habían conseguido construir ese espacio –los trabajadores cuya fuerza concertada por la industria liberó a los hombres de los ciclos naturales y les permitió un espacio y un tiempo emancipados de la sangre y de la tierra- pugnaban por disfrutar de él. (Pardo en Debord, 2008: 28-29.)

De esta forma, es imposible no pensar en una postciudad cuando se piensa en la historia de la ciudad. La ciudad disgregada, en la que la mayoría de sus habitantes viven en el extrarradio y solo la utilizan como centro laboral –o como imagen de un centro del que alguna vez huyeron y al que no quieren volver- exige, de la misma manera, una consideración metodológica de trabajo, una vez derruidos los imaginarios principales con que redactar un hecho histórico.

En esta incertidumbre, uno de los trabajos que más pueden ayudar son las percepciones de la integración urbanística a la noción de postciudad, más aún cuando ésta se ha dado de manera fragmentada, sedimentando capas socioeconómicas y fundando una suerte de espacio líquido amurallado, como ocurre en las metrópolis no solamente sudamericanas, sino del mundo. Estas nuevas disposiciones urbanísticas, que más dan cuenta de movimientos políticos y sociales que de nuevas tendencias estéticas, exigen volver la vista atrás hacia la ciudad, no solo como espacio simbólico desde el que se puede hacer historia, sino como espa-

cio político, de alejamientos y distancias, como recipiente de los síntomas de un sistema y su época.

La ausencia de centros conmemorativos, de hitos que definen la ciudad como tal, es parte de la narración histórica misma de la ciudad suburbana, aquella que se encuentra en los suburbios del sur de California, en las afueras de Quito o emplazada con su universo inaccesible en ciertas zonas de Sao Paulo. El centro comercial que reemplaza a la plaza; el supermercado de colosales aparcamientos en vez de la tienda de barrio; la autopista en lugar de la vereda son síntomas de una historia que no deja de ser particular y no escapa los trazos básicos de una nueva forma de hacer historia; pero que, a su vez, exigen que la metodología con la que se piense el tiempo pasado sea repensada. La huella histórica con la que se escribirá la narración probablemente no dará cuenta de una victoria local; sino, además, de una victoria sistémica sobre las estructuras mentales que se enmarcan dentro del urbanismo, la idea de comunidad y la edificación de un espacio común.

Es de este modo que, sin riesgo de perder las pequeñas transacciones de poder que se dan en la ciudad, en las áreas suburbanas la materia de discusión histórica cambia. En muchos casos, la ausencia de los intercambios sociales, administrativos y económicos de los que hablaba Kingman (2008) con respecto a una suerte de micropolítica de la historia urbana hablan mucho más que las cada vez más escasas presencias. Si el centro comercial atiborra buena parte de las actividades sociales, las pequeñas figuras transaccionales probablemente se reduzcan al mínimo posible, y en esa presencia-ausencia de ellas es que también es posible generar un relato histórico de las urbes.

Esto no escapa de incorporar al análisis la consideración de un sistema integrado de producción, que parece extender buena parte de su mecánica incluso a las ciudades más periféricas, una

vez consolidado ya en las urbes el ícono de la modernidad. Para la historia representa también un movimiento en algunos de sus presupuestos y en varias imágenes que tenía, sólidas, como representativas de lo que era material para hacer historia urbana.

Al mismo tiempo, deberíamos recordar que contemporáneamente las nuevas posibilidades sociales y culturales, a las que hemos hecho referencia, no vienen dadas tanto por la condición urbana, concebida en términos clásicos, como por una serie de circunstancias “posnacionales” e incluso “posurbanas”, como son las migraciones internacionales y los *mass media* que “trans-territorializan” los mundos de vida, así como los cambios en la cultura política y en las relaciones de poder (Kingman en Varios Autores, 2003.)

La mutación territorial y la preeminencia de una construcción social, económica y muchas veces también identitaria son también la base a partir de la que se debe repensar la historia de la ciudad. El extravío de una noción estática de patrimonio o la erección de nuevas formas reciclables de iconografía identitaria urbana pertenecen ya a las características principales del hacer historia en la ciudad y sobre la ciudad.

## Notas

1. El trabajo con el estado de excepción continúa, menos como una nota al pie de página de lo que dijo Benjamin, que como una actualización del sistema político global. Al respecto, los trabajos de Logiudice (2007) y Agamben (2004) resultan enormemente enriquecedores.
2. Queda pendiente una reflexión, de la que parte Williams en *El campo y la ciudad*, que trabaje sobre la nostalgia del campo en Latinoamérica, especialmente en su producción literaria. *Effi Briest*, una de las novelas ícono de la modernidad europea, se ocupa especialmente de este tema, poniendo en duda el imaginario de ciudad como civilización, y atribuyéndole al campo -a un campo ciertamente urbano o civilizado- la cualidad de ser un objeto fácil de evocación de lo ideal, del sosiego y la paz perdida.



## II. MEMORIA LIMINAR EN LA CIUDAD: literatura y memoria

Varias veces me hablaron del hombre que en una casa del barrio de Flores esconde la réplica de una ciudad en la que trabaja desde hace años. La ha construido con materiales mínimos y en una escala tan reducida que podemos verla de una sola vez, próxima y múltiple y como distante en la suave claridad del alba.

Siempre está lejos la ciudad y esa sensación de lejanía desde tan cerca es inolvidable. Se ven los edificios y las plazas y las avenidas y se ve el suburbio que declina hacia el oeste hasta perderse en el campo.

No es un mapa, ni una maqueta, es una máquina sinóptica; toda la ciudad está ahí, concentrada en sí misma, reducida a su esencia.

(Ricardo Piglia, *El último lector*)

Mi casa está en el mar con siete puertas;  
yo ya no vivo allí, pero me esperan.

(Pedro Guerra)

### La ciudad mental

La ciudad también es artificio. La ciudad resiste su circunscripción a aquel embate de las políticas públicas, la ornamentación turística, el urbanismo que edifica sendos colosos de concreto o que procura resolver su idea asociándola con un sistema de producción o una identidad inamovible. Como si recordar la ciudad después de haberla habitado, al menos temporalmente, fuera únicamente recordar los trazados que se le imponen para que tome forma de grilla. Parte de la enunciación de la ciudad misma,

es decir, de la certeza que se tiene de lo imposible de aprehenderla toda —a nivel teórico, tanto como históricamente— reside en su carácter esencial, hecho de millones de retazos de personas que la habitan, la olvidan, la recorren, la sufren y la evitan. La ciudad es, en su multiplicidad, tan única e irrepetible como el sistema de producción que la sostiene, en el que el centro —el individuo— tiende a bifurcarse hasta crear en ella un espacio único en el que levísimas redes de contacto hacen que interactúe con otras personas<sup>3</sup>. Mongin lo escribe de esta manera:

La forma de la ciudad, su imagen mental, no se corresponde en absoluto con el conjunto que planifican el urbanista y el ingeniero; no es posible decretar sobre un tablero de dibujo, los ritmos que hacen que una ciudad sea más vivible o más solidaria. La ciudad existe cuando una cantidad de individuos consiguen crear vínculos provisorios en un espacio singular y se consideran sus ciudadanos. Si bien tiene un nombre propio que la identifica y la singulariza, la ciudad es al mismo tiempo plural, atravesada como está por ritmos diferenciados. (Mongin, 2006; 64.)

Esto no olvida incluir la relación entre el cuerpo y la ciudad. Fragmentaria y discontinua como es, la ciudad es leída también por los acercamientos y alejamientos que el cuerpo establece con ella. La presencia en un espacio es, desde luego, una discusión sobre el tiempo y el lugar, que son elementos que están presentes inevitablemente en la ciudad, en sus mutaciones a lo largo del día y la noche y en la heterogeneidad de los lugares que de ella pueden hacerse. La ciudad y el cuerpo establecen relación en tanto son también experiencia divergente, unicidad en tanto imposibilidad de repetición. El tejido narrativo de la ciudad, que en rigor es las diversas formas de andarla y percibirla, se complementa o sobrepasa la señalización del transeúnte, las instrucciones del tráfico, y pasa a convertirse en aquello que De Certeau señalaba como “pensar con los pies” (2006).

En la arena de lo político, la ciudad es el espacio de lo público donde la multitud ejerce su forma más radical de existencia, cuyo denominador común es poco identificable y que funciona a través solamente de unos pocos acuerdos de convivencia (Delgado, 2007; Arendt, 1993). La ciudad es mental cuando es imaginada, es decir siempre; pero también en tanto es política porque es el espacio de la imaginación de la conquista y la lucha por el poder. La ciudad accede a que la movilización se politice, busque y se tome los núcleos institucionales, pero también que conspire, se reúna, se asocie y capte seguidores. Escribe Romero (2001), para el caso de Latinoamérica, el fracaso de la visión de una red de ciudades coloniales tanto como un proyecto de sostenimiento de poder y hegemonía de la colonia, como de disposición de un sistema que podía reflejar “la forma más alta que podía alcanzar la vida humana, la forma “perfecta”, según la había sostenido Aristóteles (Romero, 2001: 10). Tal conclusión de planes no hacía otra cosa que avivar la duda de que la vida urbana no podía ser perfectible, menos aún en la colonia —espacio de sucesivas resistencias, por ejemplo-, y que la división campo-ciudad, que puede ser un proceso de escisión social, también estaba marcado por dinámicas de carecer económico, es decir, por intereses de extracción de materias primas o recursos útiles para la colonia, además de trabajo indígena. En consecuencia, aun cuando la ciudad o una red de ellas hubieran sido concebidas como artefactos funcionales para determinados propósitos que convenían a un sistema cuasi mercantilista, resulta imposible fijar a la ciudad solamente como eso y solo eso: las bifurcaciones que emanan de su centro mismo de planificación política, económica o territorial, la vuelven polisémica. Esto fue probado con creces en las décadas subsiguientes al establecimiento de las ciudades coloniales, cuando ellas fueron progresivamente perdiendo su carácter genérico y su ideología inicial, y se fueron singularizando unas de otras, rebasando así el funcionalismo al que en un inicio estaban confinadas.

Es, en consecuencia, imposible que, cuando se hable de una ciudad –o, más bien, de un espacio urbano-, no se toque el tema de ella como un espacio mental, principalmente en la medida en que ella ofrece respuestas diversas al choque entre el individuo y las masas (Lefebvre, 2007). Escribe, también, Mongin:

La forma de la ciudad, su imagen mental, es la conjunción de elementos heterogéneos –lugares, itinerarios, una idea de la ciudad- de los cuales se hace eco una toponimia que remite al “nombre”, el nombre propio de la ciudad, pero también a todos los nombres que relatan la historia de la ciudad [...] (Mongin, 2006; 58.) [...] la ciudad es un espacio que contiene tiempo, un lugar que hace rimir una multiplicidad de relatos históricos. En este sentido, es un lugar “mental necesariamente “impropio” y se distingue de un lugar propio y clausurado sobre sí mismo. (Mongin, 2006: 66.)

La sociedad, como lo menciona Romero (13), es el principal producto de la urbanización o de la creación de un territorio llamado “ciudad”. Esta sociedad, en principio cohesionada y homogénea, tiende a resistirse al encasillamiento o a lo predecible, ya que justamente está contenida por individuos, cuyos trazos –acciones- dibujan un infinito impredecible de opciones. La ciudad es, en efecto, la multitud que recorre el espacio urbano pero, en oposición, también el registro de las innumerables acciones individuales que allí se llevan a cabo. El individuo también puede ser masa o parte del cuerpo incontable de personas que repiten ciertas acciones consistentemente hasta formar un cuerpo uniforme que trabaja, adquiere, consume y excreta. Pero es, principalmente, una posibilidad de *singularidad* y autonomía; un órgano que reproduce acciones únicas y singulares en la medida en quele es brindada esta posibilidad y, a la vez, reproduce las posibilidades de la ciudad en sus actos cotidianos. En ese sentido, la noción de ciudad no se entiende sin las prácticas de quienes la habitan. El espacio

urbano no puede llegar a tener forma si no contempla los usos y las formas que se le dan habitualmente, en la cotidianidad.

Aquí es donde probablemente aparezca con mayor fuerza el contraste entre *ciudad* y *mundo urbano*. Manuel Delgado, en *Sociedades movedizas*, recoge esta diferenciación, que ya la había elaborado anteriormente Lefebvre, para recalcar a la ciudad como la comprensión de un espacio, pero a lo urbano como comprensión de un modo de vida. Dice Delgado:

Lo urbano suscita un tipo singular de espacio social: el espacio urbano. Como todo espacio social, el espacio urbano resulta de un determinado sistema de relaciones sociales cuya característica singular es que el grupo humano que las protagoniza no es tanto una comunidad estructuralmente acabada [...], sino más bien una proliferación de marañas relacionales compuestas de usos, componentes, impostaciones, rectificaciones y adecuaciones mutuas que van emergiendo a cada momento [...] (Delgado, 2007; 12.)

Esta distinción es análoga a la que hacía De Certeau, cuando pensaba en que *el lugar* se opone a *el espacio*. El primero denota un orden rígido y una disposición preconcebida, en el que los objetos mantienen una relación de coexistencia. El segundo, como aclara Delgado “es lo que hay cuando se toman en cuenta los vectores de dirección, la cantidad de velocidad y la variable del tiempo” (68).

Es así que la ciudad puede ser vista como un territorio seco, del que no hablan las tramas y nudos sociales. Por el contrario, lo urbano resulta de aquella experiencia de vivir en ese espacio llamado ciudad, y que narra un modo de vivir particular. El espacio urbano responde a direcciones, pero lo urbano habla de multidireccionalidad. La sociabilidad aparece, como lo menciona Delgado, en espacios arquitecturizados para que esto no suceda (15). La imprevisibilidad misma de las redes sociales ha dejado de lado

las barricadas de concreto y piedra que la condicionan, la uniformizan o buscan interrumpirla en ese proceso de “domesticación urbanística” (17). Ése es el caso de la pintura callejera londinense, por ejemplo, que se vale de artefactos urbanos como cabinas telefónicas, márgenes de tránsito sobre las aceras o letreros de interdicción, para darles un sentido de artificio dentro de la pintura misma, en la que tanto el objeto como lo que se pinta a partir de él son esenciales en la comprensión de la obra en su conjunto.

En consecuencia, tampoco se puede hablar de un *sentido* de la ciudad—la ciudad, aquí entendida como receptáculo de lo urbano o de un ethos que la caracterice. Como lo anota Kohan a propósito de las observaciones benjaminianas sobre la ciudad, es imposible restringir la vivencia urbana de una ciudad determinada a un conjunto de experiencias cerradas (2007). Una es, pues, la ciudad evocada en el recuerdo de la infancia; otra es la ciudad como espacio maldito de la que existe la necesidad de abstraerse; y otra es la ciudad visitada como viajero, turista o mercader. En esa misma ciudad, en esos espacios distintos, es que se va gestando la noción de un relato por cada ruta que toman los habitantes. O, como repite Kohan cuando lee a Benjamin (70), de la ciudad de doble faz: en primer lugar, de un espacio condensado para restringir las acciones bajo la mirada tutelar de algún miembro de la familia; y en segundo lugar, para evadirse de esa mirada misma, cuando la ciudad actúa como cómplice del despertar sexual, del subterfugio, de la trama oculta, la conspiración o el secreto. Es decir, mirar a la ciudad como esa red de espacios silenciosos en los que guardar -aún- el anonimato o el silencio.

Si acaso, lo que les una a ellos y les permita identificarse, sea el *ambiente* urbano en que tienen que desarrollarse. Pero a partir de ahí, los senderos se bifurcan, y cada habitante, cada grupo, construye una ciudad de su propia experiencia, la problematiza, y supera con ello esa visión enamorada de los imaginarios urbanos que suele

ser usada. Como en el relato de Piglia, en el que un hombre reconstruye su ciudad en miniatura. O como lo dice Mongin:

La ciudad imaginaria es aquí la metáfora de la incursión corporal en el seno de la ciudad. Ciudad imaginaria y ciudad real, ambas tienen que ver con lo imaginario. (Mongin, 2006; 74.)

Así, los énfasis por caracterizar a una ciudad con una determinada etiqueta por sobre la pluralidad de los infinitas experiencias que ésta ofrece a cada individuo, pueden no ser más que elementos lúdicos de un esfuerzo etiquetamiento comercial<sup>4</sup>. La ciudad, más allá de los imaginarios urbanos que se pongan en marcha para dar directrices de nuevas centralidades a las que acuden personas de estratos o identificaciones afines, emite permanentemente andanadas de nuevas maneras de habitarla. Así también, probablemente resulte conflictiva la categorización de “no lugar” de Augé (1993), en tanto todos los lugares de una ciudad, aunque éstos sean probablemente desprovistos de una identidad por la velocidad con las que se utilizan, devienen derroteros de pasos y de construcción urbana. Es decir, aunque los cajeros, las salas de espera, las estaciones de transporte o las propias aceras sean lugares de paso, es ese transitar mismo lo que los construye como lugares, ya que son parte de lo que Delgado llama “La escritura automática de lo social” (42).

Para mirar la ciudad, para conocerla a profundidad, Benjamin, como lo cita Kohan, aconsejaba “aprender a perderse” (29). Esto significa mirar la ciudad con ojos no de un nuevo visitante, pero sí como alguien que llega a ella y quiere perderse, hasta observar lo que la mayoría de los habitantes dan por sentado en el desgaste perceptivo (42). La automatización de la mirada resulta en Benjamin el error más grande del crítico, que no repara en los pequeños detalles, en las minúsculas aristas de lo que la ciudad ofrece a la interpretación. La ciudad ofrece paisajes recorridos que, en su

continua presencia, han perdido parte de la significación. En ese extravío y en ese volver ajenos a los objetos es que la ciudad se revela en toda su magnitud, como parte de una época y como un conjunto de posibilidades infinitas de recorrido y sentimiento. La ciudad, extraña, permite justamente una inmersión más profunda en ella misma.

Esto lo mencionaba Benjamin, afirma Kohan, especialmente para las ciudades propias, en las que *extrañarse* consistía en requisito indispensable de apertura de sensaciones, de apertura a una mirada crítica. De alguna forma, ese alejarse podía ser asociado con un viaje, al que el regreso le confería la cualidad de “distanciador” de la ciudad propia. Allí entra en juego aquella memoria involuntaria que hace aparecer a los nombres y a ciertas imágenes como signos ya conocidos, ya territorializados por el recuerdo o la ciudad vista como narración, en la que las posibilidades de lectura y de interpretación son infinitas, como en un libro (Mongin, 2006).

Precisamente de ese laberinto infinito es que se ha servido la literatura para mirar a la ciudad, haciéndola personaje, trama o lenguaje de la obra. La ciudad es, en la literatura y en el arte, un espacio mental que trasciende su organización estrictamente espacial y que se representa a partir de las sensaciones que de ella emanan hacia el autor. Como en *Berlín: Sinfonía de una ciudad* o en las primeras imágenes proyectadas sobre tela que aparecieron en Europa en el siglo XIX, la ciudad ingresa a la literatura trascendiendo su posibilidad de ser escenario y elevándolo a lenguaje. El *Ulises*, de Joyce que, en cierta medida, responde a *El hombre sin atributos*, de Musil, evitan delimitar al espacio urbano como una categoría espacial, para darle dotes de lenguaje y de construcción estética. Tal y como en la película, las novelas no solo se nutren de los espacios urbanos, sino también de su ritmo, que es muchas veces el del ilegible caos u otras el sincopado paso



del tren, las masas, las máquinas, las fábricas y la guerra. Delgado cita una frase de Virginia Woolf que dice, del oleaje humano en Oxford Street, en “Escenas en Londres”, que es un “dínamo de sensaciones” (47).

Y conforme la ciudad va mutando de características, en su especialidad o en la manera en que lo social se construye, en su esencia política o en su organización productiva y distributiva, la literatura también va tomando cuenta de ello. “El primer lenguaje que permite calificar la experiencia urbana es el del poeta y el escritor, el lenguaje de las palabras”, dice Mongin (2006; 45). Del paso de la ciudad centralizada a la ciudad de suburbio, propia del urbanismo de los Estados Unidos de la segunda parte del siglo XX, por ejemplo, probablemente la disciplina que ha tomado nota con mayor rigor es la literatura misma. Basta, para esto, fijarse en *Infinite Jest*, de David Foster Wallace, por ejemplo, en la que los escenarios y los personajes se mueven por interminables secuencias de casas independientes y de apacibles calles. Robert Altman, que dirigió *Shortcuts* a partir de los textos de Raymond Carver, pudo dar cuenta de la elasticidad de los suburbios norteamericanos de la que la obra de Carver está profundamente impregnada. Cuando Buenos Aires se enfrenta al dilema del higienismo y el ornato para corresponderse con ciudades del primer mundo como París o Londres, en la gran puesta en marcha de la modernidad argentina, quien da cuenta de ese tránsito es la literatura de Roberto Arlt, que busca en personajes cuyas acciones siempre están al margen de la ley, es decir la contracara de la ciudad esplendorosa y en auge, puerto de llegada de las últimas tendencias europeas y del desarrollo y el progreso preconizado por el alba del siglo XX. No sería descabellado leer la propia ciudad como un texto, o un texto como ciudad. Concluye Mongin: “La ciudad, por el hecho mismo de contener el tiempo, se nutre tanto de la continuidad como de la discontinuidad. Al igual que un “relato”. (Mongin, 2006, 65).

## Memoria urbana liminar

Para dejar memoria –constancia-, la ciudad debe ser vista como un objeto de reminiscencia, o como un objeto a partir del cual se genera evocación. Es decir, la ciudad puede generar memoria en tanto ésta se afine en el recuerdo o en tanto ella misma proponga dispositivos mnemotécnicos que sugieran el recuerdo de algo. Habría que volver a las observaciones benjaminianas sobre París, por ejemplo, en las que el crítico somete a la ciudad a una operación de dos vectores: en primer lugar, a desentrañar la ciudad como tal, en tanto en ésta se refleja mejor que en ningún otro objeto el *zeitgeist* que intenta descifrar; y, en segundo lugar, en tanto la ciudad propone una serie de puestas en escena de objetos y representaciones que, por sí mismos, pueden tener la capacidad de hablar de un pasado que no les es dado publicar. Es así que la ciudad no es solamente la multiplicación de los diferentes elementos que le da un tiempo, algo que le dota de una sincronía que rinde cuentas con un tiempo histórico; la ciudad contiene también trazos de un pasado que puede ser esculpado en sus construcciones, sus costumbres y la forma de ser de su gente.

De la misma manera, la memoria urbana puede actuar de manera fenomenológica, tal y como lo propuso Ricoeur y se mencionó arriba: es decir, la ciudad puede fungir como memoria-hábito o emplazamiento desde el que es posible generar una costumbre –se puede pensar en la sincronía de las calles recorridas en la rutina- o de la ciudad como fuente de remembranza de algo.

Este último giro teórico es el que interesa por ahora. Porque lo que se pone en discusión aquí es la naturaleza de lo que la ciudad rememora, convoca a recordar.

Capel (2006) ya advirtió el nexo que existe entre la historia y la ciudad; y entre lo que se desea recordar de la Historia y lo que se enfatiza en la ciudad. En el caso de la ciudad señorial, por

ejemplo, la mirada parece aclarar ciertas dudas: la ciudad reproduce, en el espacio urbano, el discurso de la Historia que se quiere recordar. Este discurso histórico, que llena las ciudades de monumentos, leyendas, bustos, palacios y museos es, inexorablemente, un discurso histórico incompleto y acaso intransigente, en el que los vicios de la Historia tienden a perpetuarse. Lo interesante, y el centro de esta tesis es, entonces, desempolvar rezagos de esa memoria histórica que la ciudad no está dispuesta a contar, pero que, inevitablemente, lo hace<sup>5</sup>. A esto se le llamará *memoria urbana liminar*.

La memoria urbana liminar aparece en espacios narrativos periféricos, que por lo general la Historia no concede como legítimos. A pesar de que aquí se sostiene que la literatura es uno de ellos, ésta no es, ni de lejos, la única herramienta. Algunos trabajos de memoria colectiva, de recuperación de costumbres barriales o de testimonios de ciudadanos *comunes* pueden dar perfectamente cuenta de la multiplicidad narrativa a la hora de construir una historia delimitándola al espacio de una ciudad<sup>6</sup>. La memoria liminar urbana actúa subversivamente, no tanto proponiendo una postura contraria a un *status quo*, sino más bien cuestionando las herramientas tradicionales de la Historia y dotándola de polisemia y de ambigüedad. Con esto, las nociones de identidad y colectividad se trastocan, desde luego, pero aparecen posibilidades de lectura más amplias, como en el caso de formación de grupos y modos de resistencia a las corrientes que impone el poder desde la ciudad. Asimismo, el modo mismo de recordar se pone en entredicho: si la ciudad acostumbra hacer memoria erigiendo monumentos o conmemorando fechas, la posibilidad de generar memoria urbana liminar en pequeñas resistencias –como en el acento, las costumbres, la religión, la comida, la solidaridad, la desviación de lo legal o la alineación con modos de vida que son, sencillamente, *distintos*– es patente. La memoria urbana liminar trabaja en los habitantes de la ciudad, pero también en quienes

no quiere la ciudad como parte de su historia o los considera, al menos, como personajes ilegítimos o bastardos, en tanto no se corresponden con la línea directa de la herencia cultural o étnica.

A propósito de relatos paralelos que discurren al margen de uno con mayor solidez, no está demás centrarse en la discusión de la conformación de un relato histórico como verídico, y que hace las veces de texto fundacional del status quo. En primer lugar, y como lo señala Coronel en Walsh (2003), hay una “domesticación del tiempo”, a través del cual se intenta sincronizar o uniformizar lógicas dispersas. Esto, por supuesto, da paso a una rama que se ha llamado “estudios subalternos”, cuyo *leitmotiv* más poderoso es la sumisión de estos pensamientos a uno más arraigado dentro de la tradición intelectual. El reto, en este punto, está en el encuentro de un ensamblaje teórico que permita dilucidar que estas narrativas dispersas no son espacios al margen de un sistema total, que es una observación que se corresponde con una lógica occidental y muchas veces, incluso, colonial, sino más bien el centro mismo de tal, en tanto ellos se pueden manifestar sobre él de manera clara y coherente. La intención política y teórica reside justamente en una historia que piense al conflicto —el conflicto como capacidad de engendrar y admitir narraciones que interpelen la Historia— como centro mismo del funcionamiento de la maquinaria teórica. Ahora bien, si el conflicto no está disperso, si las narraciones hablan más de la Historia de lo que ella misma lo puede hacer, entonces se disuelve el argumento de una subalternidad, dando paso a la posibilidad de entender la historia como conflicto mismo, y como apuntes de manifestación de un pasado posible, más que de un pasado que fue.

La clave de el lo probablemente se pueda encontrar en la idea totalizadora de la modernidad, que es algo que Kingman (2008) y Sarlo (2003) propusieron haciendo énfasis en Sudamérica<sup>7</sup>. Como menciona Coronel (2009), el proyecto de modernidad

como una suerte de cofre cerrado, con un orden y sin conflicto, resulta en un dictamen que bordea lo fascista, ya que intenta poner en el olvido precisamente aquello que constituye la modernidad, y que es el conflicto.

En la unidad del proyecto de la modernidad, aparecen producciones mentales que configuran un deber ser en el centro de la interpretación social. Este deber ser, o set de lineamientos básicos de comportamiento, pensamiento, acción o reacción, se inscribe dentro de lo que Foucault llamaría lo “normal” (1993). El orden sin conflicto de la modernidad, la época de apogeo de la ciudad como centro de la vida social, contempla un adentro y un afuera, en el que lo interior puede parecer un enorme escenario con orden y sin conflicto, al que remitirse como referencia única de la Historia. Esto no difiere tanto, por ejemplo, del ensamblaje de los proyectos de identidad nacional, embebidos por las corrientes de progreso y homogeneidad que se buscaban como base de la armazón de un país. Todo aquello que fuese distinto o que, de algún modo, le suscitara sospechas, era *patológico* o, en más de un sentido, periférico. No es de otra manera que se podría entender cómo lo rural, imagen de lo atrasado, lo “indio” o lo antiguo (Kingman, 2008), se opone a la noción de lo urbano, con la ciudad como el punto más alto de culminación de la experiencia social, estética y vital de la sociedad.

Estas experiencias al margen, que aparecen como rezagos patológicos de un orden con una vía de un solo sentido, funcionan también como enemigos externos de una lógica imperante. En el caso de la ciudad, aparecen como todo aquello que no responde a una identidad urbana moderna y a los habitantes que la promueven, la incitan o la respetan. Es de ese modo que la historia social de una ciudad se erige, desde su lenguaje, es decir, desde el conjunto de leyendas, monumentos, hazañas, nombres de calles, trazados habitacionales o señales de identidad, como una narración histó-

rica unívoca y plana. Los “otros” de la ciudad, cuyo testimonio y participación en la narración urbana no adquieren un espacio relevante en su historia, o al menos no en tanto protagonistas determinantes históricos, pueden silenciarse o mimetizarse como caricatura. Los cuerpos, las cotidianidades, las formas de resguardo del pasado y la memoria, también son homogenizados o reclamados como distantes, patológicos o ajenos. La única posibilidad que les brinda la Historia a los elementos disidentes de su orden es la de ser folclorizados, atomizados a su más grotesca hipérbole, hasta convertirlos en imágenes cómicas de una narración que los convierte en objetos internos siempre y cuando éstos reproduzcan las características esenciales del centro y sean, esencialmente, inofensivos, nada subversivos. El loco del barrio, el indio venido a la ciudad para ser jardinero, por ejemplo.

En este punto, no deja de ser interesante acudir a dos fuentes de pensamiento que pueden explicar la configuración de un centro hegemónico y absorbente, y un margen que, pese a no dejar de ser parte del mismo centro, es entendido como una serie de valores periféricos e indeseables. Tanto en los pensamientos de Foucault (1993) como de Said (1990), se entabla la discusión sobre la relación del centro con el margen, y la construcción de lo anormal, lo periférico o lo ajeno, no propio. En primer lugar, es prudente anotar que este espacio histórico aparece como un discurso (Said, 1993: 21-25), es decir, como un sistema de ideas que han ensamblado una percepción particular de la realidad. En ese sentido, no es que existe una realidad inerte, sino campos de ideas acuñadas por el hombre, que parecen otorgar cierto orden a las dinámicas sociales (Said, 1993: 23). De este modo, la ausencia de conflicto y la narración histórica oficial llena de gestas y de eventos memorables -*memorables* en el sentido de admirables- no son sino una construcción discursiva, política, ideológica. En consecuencia, la imaginación con respecto a lo que es anómalo o está por afuera de una lógica imperante no resulta ser otra cosa más que una re-

dacción narrativa a partir de un poder dominante. Lo liminar, lo marginal, inclusive aquello que es visto como derrota y se quiere esconder, es la contracara misma de lo *usual* o normal o épico, que es lo que practica la hegemonía, aunque ella no lo admita como tal. Es decir, no solamente la mirada de lo liminar, sino lo liminar mismo, resulta ser un discurso propio del cofre cerrado de una Historia oficial. De allí no dista demasiado Benjamin, que observaba en las posibilidades de lectura del pasado un amasijo de ruinas y de imágenes olvidadas. La narración histórica de una ciudad, que toma mayor énfasis en la modernidad, y que pervive en la urbe como elemento constitutivo primordial de los urbitas, recae en la paradoja misma de una modernidad hermética y poco plural: la que no se sabe conciente de que aquello a lo que otorga mayor o menor importancia simbólica; aquello que parece estar al margen o en el centro de lo que *debe ser* escrito o recordado, *es* la narración histórica y la modernidad, es decir, no es posible entender una disciplina histórica sin un conflicto, una modernidad sin *outsiders*<sup>8</sup>, una historia sin una escritura desde abajo, donde residen las ruinas y el olvido. Tanto Said como Benjamin (2009) no dudan en que estos supuestos no dejan de lado un posicionamiento político respecto a la manera de mirar las humanidades y las ciencias sociales, y asimismo un arriesgado reto hacia la ortodoxia disciplinaria en el campo de la historia. Said no olvida mencionar que la mirada, sobre el hombro, a ese otro periférico recae en una doble construcción: la construcción del otro por parte del uno y la construcción misma de la mirada o del circuito, en el que el posicionamiento de aquello que es oficial y digno de ser recordado o narrado y lo que se debe apilar en el tarro de la desmemoria son también parte del entramado que se ha creado. Así pues, lo que en principio parece natural o evidente, corresponde a una forma cultural que, lejos de venir impostada por algún a priori innegable, no hace más que observar las características de su propia construcción.

Al respecto de la construcción del otro periférico, Said nota no tanto un efecto adverso en ello como una imposibilidad de aprehender al otro como tal. Ese otro marginal o excluido, que para el caso se traduce en narraciones mnemónicas que reposan balanceándose entre el olvido y el cada vez más descascarado testimonio, es, en tanto construcción de un uno hegemónico, inasible. Si la esencia misma de lo liminar, marginal o alterno es aquélla que se ha configurado desde un centro hermético y diferenciado, entonces no se puede discutir sobre una mirada subalterna o un texto liminar, porque el carácter mismo de marginalidad está siendo membretado desde el centro, es decir, desde la Historia oficial, cuya diferenciación incluye niveles de reflexión sobre lo que es aceptable y lo que no.

Foucault, por su parte (1993), no olvida mencionar que lo que prima en ese centro narrativo y hermético es una fuerza de normalización y un énfasis brutal por la adopción de un modelo cada vez más único y menos diferenciado. La diferencia, que no es otra cosa que la posibilidad de disenso, pasa por la prensa de la norma y la igualdad formal y es condensada hasta devenir una suerte de artificio tolerable, fiel al *ethos* de la hegemonía. Así, no resulta sorprendente cómo la Historia oficial alude a cierto tipo de modelos –todos ellos, por supuesto, contruidos en función de valores cerrados o normados desde arriba- que obedecen a un tipo de ideal de género, etnia, procedencia o función dentro de la sociedad, como héroes, salvadores, villanos o putas. Vale la pena releer este pasaje de Foucault:

En cierto sentido, la fuerza de la normalización impone homogeneidad; pero la individualiza al hacer posible la medida de las diferencias, la determinación de los niveles, la determinación de los aspectos especiales y la conversión de las diferencias en características útiles, adaptándolas unas a otras. Es fácil comprender cómo opera la fuerza de la norma en un sistema de igualdad



formal, pues dentro de una homogeneidad que constituye la regla, la norma introduce, como imperativo útil y como consecuencia de la medida, todos los matices de las diferencias individuales. (Foucault, 1993).

Said, no mucho más tarde, vendría a complementar:

Así, en cualquier sociedad no totalitaria, ciertas formas culturales predominan sobre otras y determinadas ideas son más influyentes que otras; la forma que adopta esta supremacía cultural es lo que Gramsci llama hegemonía. (Said, 1993: 25, 26.)

Si uno relee lo que intentan decir tanto Foucault como Said, repara en un par de coincidencias: la primera, en la supremacía de cierto tipo de ideas sobre otras –cosa que, vista, al menos desde la óptica de Foucault, podría hablar de una diferencial de poder-; y la otra, que en esta escala de diferenciaciones no es necesaria ni una imposición brutal y monofónica ni una violencia explícita. La hegemonía del discurso se da, más bien, por medio de aquello que Gramsci llamaría consenso (Said, 1993; 25). Esto conduce directamente al ejemplo que propone Kingman (2008), en el que debate los mecanismos de autoridad con que se valían las elites tradicionales quiteñas, tanto en tiempos coloniales como en los de la temprana república, los de la incipiente modernidad. Los juegos de poder, las diferenciales que conducen a una persona o grupo a influenciar sobre otros no se dan en un paso particular de violencia o sometimiento extremos, sino en negociaciones cotidianas que exponen, tanto el poder de arriba como la capacidad de resistencia y transa que puede tener el poder de abajo, sin el cual el de arriba deja de existir. El juego, que puede continuar así *ad infinitum*, se comprende en la paradoja de *Pedro y El Capitán*, de Benedetti. Cuando hay relación de poder, ésta es, al menos, ambivalente. El poder de arriba no existe sin el poder que le es dado al de abajo –por más que su cuota sea poca-. Cuando esta

tensión se anula, es decir, cuando alguna de las dos partes no entra en el juego, la relación de poder se disuelve. Como cuando el torturado –Pedro–, quien finalmente está dispuesto a ceder su vida, es en rigor quien maneja al torturador, porque él no puede pensarse sin su víctima, y sin la certeza de su poder sobre ella.

## Literatura y memoria: la hipótesis de la traducción

Aunque la literatura comparta con la historia su relación con *lo escrito*, acaso esté más asociada a la idea que aquí se maneja de memoria, y que consta primordialmente de la recolección de imágenes del pasado que no aseguran un orden lógico y menos una reproducción leal de aquello que fue. Aún así, si se intenta incluir a la memoria dentro de un plano más amplio de lo que se entiende como historia, se puede también hablar de las relaciones entre literatura y pasado, o literatura e historia. La literatura, por su parte y como la ciudad, es esencialmente artificio y trabajo con el lenguaje (Foucault, 1996), y a partir de allí elaboración con tiempos personajes o sucesos. Es decir, la construcción de una lógica interna dentro de sus propios parámetros o, si se quiere, la atestación de un campo autónomo de conocimiento.

La entrada obligatoria para hablar de literatura y memoria se da desde los textos de Marcel Proust, en su *Recherche*. Jansen (2009) habla de cómo Benjamin percibe esta evocación, en primer lugar, empatando la memoria y la narración literaria en pasado como algo que ya se ha perdido, es decir, como un tiempo que fue y del que solo pueden generarse posibles recuerdos -evocaciones- mas no representaciones reales de él o de algo de él. Así, en primer lugar, la literatura y la memoria comparten al tiempo como eje metafísico a partir del cual la una narra y la otra evoca. Vila Vilar (2009) cita a Muñoz Molina para notar esta sincronía:

El tiempo de la Historia se disuelve en las peripecias de quienes la viven sin intuir siquiera la significación de lo que está sucediendo: en esa confluencia entre el tiempo público y el privado establece su reino la novela. En el margen o en el reverso de las grandes épocas de los hechos históricos, urden sus vidas los personajes novelescos. (Muñoz Molina en Vila Vilar, 2009.)

Vila Vilar añade: “Según esto, Ricoeur se pregunta si la historia y la ficción no aportan dos respuestas diferentes pero complementarias a la discordancia entre lo que él llama tiempo mortal y tiempo cósmico” (2009). De esta manera, la ficción y el pasado podrían juntarse para explicar con mayor pluralidad el tiempo que fue. La primera como resultado del transcurso de las existencias de los personajes y la segunda como edificador de grandes y pequeños rasgos de una porción de tiempo pasado.

Luego, el debate entre memoria y literatura parece expandirse, sobre todo en la línea que discute si la literatura, como depósito real de información es también un elemento a ser considerado. Hayden White, lo recuerda Beatriz Sarlo (1988), observa que el significado de lo real intenta captarse a partir de estructuras narrativas, es decir, que “la “realidad” de un acontecimiento reside en su posibilidad de ser narrado” (White en Sarlo, 1988; 206), de ser escrito, y dentro de ello, es inevitable que también imaginado, fabulado, *literaturizado*, si se quiere. Lo que coincide con lo enunciado arriba por Ricoeur, cuando pensaba en la historia como una narración, al fin y al cabo, dispuesta a partir de los mismos materiales con los que se escribe la literatura, pero ensamblada con una naturaleza –narrativa- distinta.

No se puede simplificar las funciones de la literatura como elemento discursivo, adyacente o inherente al ocio, de carácter pura e incontestablemente ficcional, es decir, una narración que, sin nexo alguno, es emitida desde la iniciativa del autor y puede ser explicada solamente como una secreta autobiografía o como

un documento de imaginación personal. Esto lo analizará Said (2001), como se verá más adelante. La literatura, ese trabajo con el lenguaje, como se indicó arriba, es la suma de varios elementos, o más bien, la posibilidad de deconstrucción, *estetización* e *historización* de varios elementos.

Sin embargo, asociar la literatura y la memoria, acaso sea funcionarizarla, al menos en el sentido de que a esa construcción de signos que se logró por el autor está fungiendo como herramienta o vínculo para entender una esfera paralela, que no necesariamente se consigna a la literatura misma. Es aquí donde se abre la discusión de la función, el propósito y los usos de la literatura, para lo cual no hay consenso pero sí, al menos, pistas, y además donde comienzan a bifurcarse las nociones y a abrirse el debate.

La primera percepción de la esencia y el objetivo de la literatura a ser tomada en cuenta puede ser la de Foucault. En *De lenguaje y literatura* (1996), Foucault intenta circunscribir lo literario a dos realidades objetivas: la primera, al hecho de que la literatura, a partir del lenguaje, es “fábula” (66), es decir, tiene como centro una historia, un argumento de sucesos y personajes, contada arbitrariamente por parte del autor; y la otra, que la literatura solo puede ser diseccionada –leída entre líneas, acaso- en tanto argollas de lenguaje que se constituyen como tal –como literatura- dentro de un marco social que afirma esta noción. Ahora bien, no es imprudente pensar aquí, como lo hizo Foucault (63), que en ausencia de un marco social o de una *costumbre* que legitime esto, si por ejemplo *La Divina Comedia* pudiese actuar como literatura pura.

Esto obliga a pensar si la ficción misma puede o no trascender las barreras que le impone su característica principal de construcción lingüística. Es decir, si la lectura de textos literarios puede ser también la lectura de procesos históricos, de nociones discursivas, de relatos mnemónicos o de situaciones “reales”, al menos

en el sentido de que son verosímiles y pueden o pudieron suceder. Después de todo, resulta complicado aislar el ancla que une *La región más transparente*, por ejemplo, de la modernidad mexicana y el procesamiento de la sociedad de la Guerra Civil y los levantamientos populares.

La ambigüedad discursiva, que Foucault encuentra a la hora de leer literatura también como un enunciado con sucesos plausibles, demostrables y explícitos (83), parece convertirse en un lenguaje segundo, supeditado al vacío mismo que crea la disciplina literaria. Foucault, que observa esto desde la arista del lenguaje y las esferas, escribe lo siguiente:

La literatura, en sí misma, es una distancia socavada en el interior del lenguaje, una distancia recorrida sin cesar y nunca realmente franqueada; la literatura es una especie de lenguaje que oscila sobre sí mismo, una especie de vibración sin moverse del sitio. Aun estas palabras, oscilación y vibración, son insuficientes y bastante poco ajustadas, porque permiten suponer que hay dos polos, que la literatura es a la vez literatura y además, al mismo tiempo, lenguaje, y que habría entre la literatura y el lenguaje algo así como una indecisión. De hecho, la relación con la literatura está por completo atrapada en el espesor absolutamente inmóvil, sin movimiento, de la obra, y al mismo tiempo tal relación es aquello por lo que la obra y la literatura se esquivan mutuamente. (Foucault, 1996: 66.)

Aquí, el autor no concede a la literatura ni siquiera tener ese fondo de lenguaje que se había sugerido. La esencia misma de ella parece ser el vacío de “información real” o de cualquier experiencia, en el sentido más histórica de la palabra. De este modo, solo cabría la posibilidad de inserción de una esfera o territorio literario, con sus propios códigos y normas, y desapegado de toda realidad objetiva. Pascale Casanova, en *La república mundial de las letras* (2001) propone algo similar, aunque cava el ancla en

las realidades históricas tangibles que producen cierto tipo de literaturas. Sin embargo, ella se acerca al pensador francés en la medida en que sugiere la formación de un universo autónomo, con sus propios meridianos y puntos de referencia.

En suma, la suspensión territorial que Foucault asume de la literatura la deslinda definitivamente de su posibilidad de ser herramienta. El vacío que crea en y alrededor de ella facilita un universo cuyas coordenadas puedan ser solamente expresadas desde valores que le correspondan a ella misma, a saber, el estético.

Al contrario de Foucault, las ideas que asume Benjamin se distancian de la literatura como universo autónomo y hermético, y tienden a centralizar un poco más los procesos sociales e históricos, hasta que cada cosa sea testigo de su época y pueda, potencialmente, explicarla y revelarla.

Una de ellas, desde luego, es la literatura misma. Y en ese sentido, Benjamin no asume distancias entre la literatura como concepto estético, pero a la vez como objeto. No tanto como libro-objeto, sino como narración-objeto. De las notas que toma Baudelaire, de los tópicos con que parece resolverse su poesía, Benjamin extrae no solamente un atisbo, sino una lectura histórica determinante de una época. Por aquella dirección, la crítica literaria del alemán no deja de ser muy apegada al marxismo, o al menos al postulado que maneja Marx en el que todo producto, inclusive el estético o el cultural, puede ser explicado a partir del sistema de producción que le corresponde. Benjamin intuye esto como insuficiente, y continúa su indagación hasta desenmascarar en los objetos aparentemente liminares el *ethos* de su época. Si se piensa en un ejemplo cercano, lo que Benjamin probablemente haría con *La región más transparente*, de Fuentes, es encausar la forma de presentación de la novela como posible clave para resolver el misterio de la identidad mestiza mexicana. O, como lo hizo con Goethe, para desentrañar las dinámicas de la recién gestada Alemania.

Es así que la literatura no solo tiende a edificar puentes, sino que los cruza ella misma, sometiéndose a un examen histórico, filosófico, teológico y estético. Para Benjamin, la representación de lo que se dice, la ambientación o los personajes, dicen menos que la obra en relación con su entorno. Benjamin no busca datos históricos en la obra; trasciende esta matriz de búsqueda, y se dedica a indagar los nexos entre forma y sociedad o, más posiblemente, entre historia y memoria, para lo que, la literatura, como espacio al margen de las convenciones tradicionales históricas de ese entonces, es una de las herramientas ideales.

La memoria, cuya anacronía en sus imágenes es patente y recurrente, encuentra, de este modo, un nicho de crecimiento en la literatura. Acaso también como herramienta liminar, de despegue, de testimonios que no supieron o no pudieron entrar en aquel discurso histórico oficial que no intentó ser relacional ni inclusivo, pero primero y también porque la literatura es el espacio referido donde, desde el lenguaje, se pueden encontrar, como productos de su época, la historia, el olvido y la evocación. Por supuesto, una cosa es la literatura como campo autónomo, y otra el uso que la reflexión histórica de ella.

Dicho de otra manera: en esa arena es donde se posibilita el espacio imaginario que se convoca cuando se escribe sobre una época que fue. Sefarad, España, consistía en un territorio físico e imaginado de la comunidad judía antes de su expulsión en el siglo XV. De la devastación de la expulsión y el horror de la salida del hogar es posible, a través de la literatura y la memoria, convocar un relato histórico:

Nos hemos hecho la vida lejos de nuestra pequeña ciudad, pero no nos acostumbramos a estar ausentes de ella, y nos gusta cultivar su nostalgia cuando llevamos ya algún tiempo sin volver, y exagerar a veces nuestro acento, cuando hablamos entre nosotros, y el uso de las palabras y expresiones vernáculas que hemos

ido atesorando con los años, y que nuestros hijos, habiéndolas escuchado tanto, apenas comprenden. (Muñoz Molina, 2001: 11)

Al contraponer estas dos ideas –la literatura como universo autónomo y la literatura como objeto de su época y recurso histórico y mnemónico– surge una consideración que puede mediar entre estas dos visiones, y que además permite entender la arista estética de la literatura como ámbito imprescindible de su razón de ser pero que no la restringe como lenguaje de indagación sobre el pasado.

Si se revisa con cierta minuciosidad el dispositivo literario –que, para este caso, es la novela– y se lo relaciona con los procesos histórico-políticos de cambio, lo que surge, en primer lugar, es una *representación*. No es necesario ahondar en los mecanismos de génesis de la disciplina literaria, pero sí en la función de *traducción* que tiene la representación cuando funge como vínculo entre el lenguaje artístico y la realidad objetiva percibida por el escritor. En el interior de esta idea, la forma que toma la representación es propia del lenguaje que adopta el arte como concepto estético. La novela, por ejemplo, indica su organización espacial, temporal, su arquitectura psicológica y su polifonía como forma estética, es decir, como representación. En ese afán, lo que parece existir es una traducción de una realidad más plana u objetiva, *hacia* el conjunto de signos que remiten a un campo artístico. La lectura de la literatura puede ser, en consecuencia, la posibilidad de deconstruir atrás del preámbulo estético esa representación y de sugerir la posibilidad de lectura de la realidad objetiva, algo que entonces ya solo queda como telón de fondo de la autonomía sobre la que se han levantado las estructuras de la novela como tal.

Al menos algo de esto hay en lo que escribe Pascale Casanova (2001: 349-355) con respecto a la experiencia literaria de Kafka. Si bien la crítica apunta más hacia una asimetría lingüística, que provocaba que Kafka escribiera su *yiddishkeit* en alemán y no en hebreo o en yiddish, no es descabellado pensar también en un



proyecto de traducción, que al recoger la realidad personal y su contexto, se ve plasmado en una historia del tamaño de una novela o un pequeño relato. Sin pretender simplificar la enormidad de las posibilidades de lectura kafkianas, ciertamente son notables algunas referencias a la realidad personal y social que rodeaban al artista, como judío de Praga, bundista, sionista, funcionario triste y anacrónico, conocedor del teatro yiddish, viajero enfermizo y solitario, y habitante –liminar- de un imperio que daba todos los signos de desmoronarse. El caso de Roberto Bolaño, de cuya obra se hablará más tarde, es paralelo al de Kafka, sobre todo cuando a partir de una realidad personal e histórica, se logra generar un artificio, un producto estético que se desboca en un sinnúmero de posibilidades interpretativas, algo que señaló ya Bourdieu de manera lúcida (1995). El buhonero itinerante, enfermo hepático, preso y exiliado político, el potencial heroinómano, abre las puertas de traducción para la escritura de una obra como *2666*.

La literatura como proceso de traducción de una realidad tangible a una forma o “materia” se enfrenta, en consecuencia, a las posibilidades de que en ella se divisen miradas históricas. Se tiene, por un lado, la observación benjaminiana de que toda producción material, artística o no, *puede* revelar los trazos escondidos de una época. Por otro, la idea de que la literatura abra paso a la historia, a la memoria, desde sus afinidades estéticas y lingüísticas, desde los silencios que promulga en sus relatos y desde la lectura entre líneas, es decir, tomando las herramientas de lectura que ella misma crea y demanda, pero sin obviar un puente de traducción desde la isla de la realidad histórica objetiva hasta sus propios dominios. Es entonces cuando desde ella también se puede iniciar un proceso de reflexión sobre la memoria y la historia, una discusión metodológica y ética, a la manera como sugería Sontag, de la que se habló anteriormente.

De este modo, el lenguaje es memoria y es olvido. Los signos que cobijan el tejido inicial de la novela son parte de una memoria colectiva, de palabras que reutilizan, de neologismos escritos por necesidad, de cosas que se dejan de decir, y de cuya existencia ya quede solamente el olvido como testigo y como necesidad, como plantea Nietzsche, de “hacer lugar a lo nuevo” (Varios autores, 2002) y de dejar atrás aquello que aún sigue abierto y que pesa, por lo que se requiere un efecto sanador. La memoria llama fragmentariamente, de manera desordenada, y, como lo afirma Sontag, es en el procesamiento mismo de esta suma de imágenes en donde ella adquiere la trascendencia debida. Recordar por recordar no basta; hay que repensar las funciones y los efectos de aquel recuerdo.

Asimismo, en la literatura se abre, pues, este margen para pensar en una traducción de la memoria hacia su campo estético. Si se lee *El proceso*, de Kafka, por ejemplo, las figuras por sí mismas pueden construir un relato uniforme, pero una de las posibilidades de lectura deconstructiva de este texto puede hablar de la memoria de la entrada brutal del individuo en la modernidad o del no-lugar que ocupaban algunas minorías en la Europa central de ese entonces. El proceso de *anonimización* de la sociedad, así como del poder sin cara de la maquinaria estatal, está expresado en *El proceso* en forma de metáfora o de representación, para lo que tiene que haber una cabida para una lectura que relacione los parámetros estéticos kafkianos con su época: “Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne er etwas böses getan hätte, wurde er eines tages verhaftet”.<sup>10</sup>

En esa memoria también parecen hallarse aquellos residuos de los que hablaba Benjamin, sobre todo cuando intentaba descubrir en elementos inverosímiles como documentos históricos las etapas de silencio y opresión de una época. Así, cuando se habla de la literatura como memoria o como posibilidad de lectura

mnemónica, no se piensa en una lectura literal; se considera a la novela, su contenido, como objeto histórico en el sentido que le da Benjamin; se piensa en la memoria que traen las palabras, por el solo hecho de evocarlas, consigo mismas; y se considera la idea de la traducción, de trabajar con las diferentes variables estéticas de la obra en sí para dar cuerda a una memoria escondida.

## La ciudad en la literatura hispanoamericana desde *La región más transparente*

*La región más transparente* fue escrita solo tres años después que *Pedro Páramo*, pero parece como si hubiesen transcurrido décadas para que este salto se diera en la literatura. Aunque bien pensado no tanto así, al menos en los procedimientos formales de las dos novelas, que utilizan algunas de las herramientas modernistas de la literatura europea y componen una suerte de gran entramado polifónico que le da piso a Comala y a México DF como lugares espectrales, polisémicos y poblados de voces. Lo que sí resulta particular, es que la novela de Fuentes intente retratar la enormidad de una ciudad que había condensado buena parte del *ethos* mexicano y que, ni un lustro antes, Rulfo hubiese intentado retratar la enormidad del campo y la relación de esos desiertos y esos cuerpos viejos con la muerte o, lo que resulta casi lo mismo, con el purgatorio <sup>11</sup>.

La presencia de las ciudades en la literatura hispanoamericana es vasta, plural y acaso inabarcable, al menos como un concepto. Ni siquiera la idea de modernidad puede acaparar con lo que ellas le dan a las narraciones literarias. Probablemente, mientras Montaigne se recluía en una torre para escribir sus *Ensayos* en la entrada del siglo XVI, el Inca Garcilaso ya lidiaba con el concepto de ciudad en sus *Comentarios reales*, a partir del cisma que había visto provocarse entre las organizaciones espaciales indígenas y las amuralladas urbes que tenían en mente los conquistadores. Es

así que la ciudad en la literatura castellana se bifurca; en primer lugar, ya se separan las observaciones de las primeras ciudades americanas y las antiguas urbes españolas y luego toma –la ciudad–, durante casi medio milenio, rutas disímiles en ambos lados del Atlántico, y acaba por convertirse en relato mismo, como lo dice Martín Kohan y se lo cita arriba. Intentar descubrir los roles, los tipos de representaciones y las posibilidades lingüísticas de la ciudad en toda la historia de la literatura en castellano es una empresa que solo ella demandaría una investigación propia. Por esta razón, y porque Fuentes y su obra aglutinan algunos síntomas de la particular modernidad hispanoamericana, no parece del todo imprudente intentar hacer un recorrido escueto y parcial de algunos ejemplos de la ciudad como imagen, representación y personaje desde que se publicó *La región más transparente*, en 1958.

Para empezar, como anota Tamayo (1999), y más aún a partir de la segunda mitad del siglo pasado, la ciudad se manifiesta en las letras mucho más allá que como una geografía particular o una delimitación espacial. Con esto se puede decir que lo urbano en la literatura rebasa con creces al paraje urbano; lo desintegra, más bien. La ciudad, ya sea personaje o telón de fondo, también implica en primer lugar un intento de orden social, es decir, una geografía económica y política; por otro lado, en la literatura la urbe también pone en juego algunas tensiones que vienen con ella de paquete: la convivencia, las mínimas y constantes relaciones entre los habitantes, el recurso de las masas y la individualidad, y el enfrentamiento con la modernidad, cualquiera que sea la acepción que de ella se tome –la ciudad, en la modernidad, como lugar simbólico, según Berman (2008), por ejemplo–. Asimismo, la literatura dramatiza el cisma que se produce entre una infrenable homogenización de la experiencia vital de la ciudad, y la inevitable pluralidad de caminos que puede toma el ser habitante de una de ellas, como lo explora De Certeau (2006). Existe el doble lado de una conducción casi idéntica en los procedimientos y las formas de

vivir de los habitantes, pero, a la vez, no se pueden olvidar esos sets de diferenciaciones, pequeñas, rizomáticas, que resuelven que cada individuo sea único e irrepetible, y que su experiencia en la ciudad pueda ser dibujada como una narración singular. Por otro lado, la ciudad en la literatura no puede dejar de asociarse a la manera como la *intelligentsia* se observa a sí misma y produce la ciudad letrada como representación simbólica,, como ya lo ha anotado Ángel Rama, y contrasta los procesos nacionales o de modernidad. Cisternas lo define de esta manera:

[...] se concluye que la evolución de la representación de la ciudad en la literatura hispanoamericana representa el momento más importante en la tarea de los intelectuales urbanos: Comprender los procesos de Modernización, de búsqueda de identidad y de hibridación desde la asunción de la existencia de un *ethos* urbano propio de nuestro continente, que sólo puede hacerse holísticamente inteligible a través de la ficción, la poesía o el ensayo creativo. (Cisternas, 2009.)

Cisternas insiste en las posibilidades de inteligibilidad de las tensiones propias de las ciudades latinoamericanas en los dominios de la literatura –aunque asegurar un “*ethos* urbano propio de nuestro continente” sea demasiado arriesgado-. Pero no se queda allí: subraya también la nueva especie de los “intelectuales urbanos” que, con el paso de las décadas, devendrán prácticamente en el único tipo de intelectual. O es que la ciudad, al menos, representa para éstos el único escenario posible desde donde se puede establecer la reflexión y el diálogo intelectual<sup>12</sup>.

El diario intelectual entre la sociedad y el pensante se traslada, para la segunda mitad del siglo XX, casi completamente a la ciudad. Con esto no se quiere decir que la mirada del campo haya desaparecido; es más bien un conjunto de instituciones que se hacen propias de la ciudad y donde los “pensadores” hacen sus nidos y nichos lo que caracteriza el sistema de conocimiento.

Para entonces, como sugiere Altamirano (2008), ya se encuentran asentados en sus escenarios propios, que van desde revistas y cafés, hasta movimientos artísticos de diversa envergadura. Ahora, y esto empata con algunas de las nociones de Rama, la ciudad, en su calidad de letrada o de generadora de conocimiento y representaciones, aglutina no solo gente, sino poder. Con esto, es evidente que la literatura fijará en muchas ocasiones sus ojos hacia este lugar, y que éste deje de ser geografía para convertirse en lenguaje. En palabras de Cisternas:

Si entendemos a la “ciudad letrada” como aquel sector de la intelectualidad urbana que se dedica a reflexionar sobre el origen y el destino de las metrópolis, que ensaya y produce las primeras lecturas de la historia nacional y su concreción en los escenarios urbanos, entonces hay que volver la mirada a los ensayos y discursos fundacionales de un pensamiento moderno y latinoamericano. En este sentido, la intelectualidad hispanoamericana, y en especial los narradores y poetas, tienen el privilegio (o la desventaja) de ensayar el desarrollo de sus ideas casi en paralelo con el crecimiento de las ciudades, el arraigo de la centralización como resultante de los conflictos entre capitales y provincias, la crisis de este mismo centralismo y la apertura hacia el debate sobre descentralización, que ha tenido alguna repercusión en algunos países de nuestra región. Esta sincronía entre desarrollo de la intelectualidad urbana y el crecimiento de las ciudades es un factor que hay que tener muy presente a la hora de leer las obras de Borges, Alfonso Reyes o Salvador Novo. (Cisternas, 2009.)

En este desarrollo de la intelectualidad urbana del que habla Cisternas hay también, un cambio en el hábito del pensamiento social o, si se quiere, una inclusión de algunas características que la ciudad, modernizada al menos “periféricamente”, ofrece a la *intelligentsia*. Una de ellas, como no puede ser de otra forma, es la mirada al futuro, o el análisis de lo que, con esto que es, probablemente vendrá, reforzada con la vista de las enormes fábricas, los edificios

y las autopistas. Y, algo que él no observa, la observación de la ciudad desde los flujos. En el plano de la literatura, esto no solo ha tomado forma de ciencia ficción o de la estetización de una narración positivista. Más bien, como observa Andreu Domingo (2008), la incertidumbre y las especulaciones sobre el futuro en la ciudad han producido en las letras una variedad de relatos anacrónicos a su época, pero que, al menos en parte, se relacionan con algunas de las preocupaciones más profundas de ese tiempo<sup>13</sup>. De este modo, las ciudades en la literatura son también grandes campos utópicos o distópicos, terrenos donde las discusiones coyunturales han sido de alguna forma resueltas o finalmente han acabado con la sociedad, hasta volverla en un escenario post-apocalíptico o un entramado de ruinas post-nucleares. Sobre la presencia del futuro como tiempo posible de narración y como espacio fértil para la imaginación literaria, Raymond Williams escribe:

De la experiencia de las ciudades surgió la experiencia del futuro. Ante la crisis de la experiencia metropolitana, los relatos del futuro sufrieron un cambio cualitativo. Ya había modelos tradicionales para expresar este tipo de proyección. En todos los registros literarios ya había existido alguna región situada más allá de la muerte: un paraíso o un infierno. (Williams, 2001: 337.)

La literatura en castellano y en especial, la latinoamericana, asumió ágilmente, como era de esperarse, su lectura de las ciudades que habitaba y a las que viajaba. Cuando se traducía a la literatura estas ciudades muchas veces anheladas y observadas desde el *sur* como *modernizadas*, como se dio en los casos de Rubén Darío o Vicente Huidobro, acaso primaba la idea del modelo europeo o anglosajón, es decir, el de una ciudad ya bien asentada en la modernidad. Otras veces, de vuelta a Latinoamérica o con los ojos puestos sobre todo en ella, salía a relucir su inminente “modernidad periférica”, en términos de Sarlo, como ocurren en las crónicas y las novelas de Roberto Arlt e incluso en algunos

relatos de Borges. Si bien ciertamente estos autores son anteriores a la publicación de la obra de Carlos Fuentes, no está demás mencionarlos como polos opuestos de posicionamientos acerca de la visión de la ciudad latinoamericana en las letras, en que se divisa, por un lado, la fascinación por las grandes urbes modernizadas, y por otro, el hiperrealismo de aquellos espacios que aún no terminaban de cuajar como modelos industrializados y de clase en los que la modernidad se advertía en partes.

Con esto ya dicho, al parecer se podría divisar, dentro del marco temporal propuesto —es decir, desde 1958 hasta la primera década del siglo XXI— al menos tres etapas o conjuntos narrativos sobre la ciudad en la literatura —y más específicamente, en la narrativa— escrita en idioma castellano<sup>14</sup> que afrontan la ciudad desde perspectivas distintas y también dando cuenta del cambio que éstas experimentan en su sociedad y su morfología. Cabe indicar que, si bien el patrón de publicaciones contempla un orden cronológico dentro de estas tres miradas, no pocas veces hay publicaciones que aparecen en medio de otra realidad temporal, es decir, a destiempo, anacrónicamente del orden que aquí se sugiere.

El primero que aparece, y que es al que se adscribe la obra de Fuentes, es el del asombro. Un asombro tal vez no tanto como el proceso de descubrimiento del uno y su opuesto, sino el de las posibilidades de la polifonía en un universo cuyos referentes más claros eran los que emanaban de la —inconclusa— modernidad latinoamericana y sus constantes movimientos en un lugar que no paraba, durante el día y la noche, de ser distinto. Esto no deja de lado que, de la mano, se levante la pregunta y los intentos de responderse sobre la naturaleza de lo *nacional* o, al menos, la realidad local, de una manera tal que en los textos de aquel entonces no dejan de aparecer visiones u observaciones locales planteados con recursos estéticos extraídos de algunas vanguardias europeas o de nuevas formas de escribir literatura. Aparece el asombro y la constatación de vivir



en una ciudad, de volver de una ciudad en la que el individuo se asoma como el elemento más sólido de la constitución paisajística, y de las observaciones de lo maquinal, el indescifrable ensimismamiento de los individuos, la diferencia como norma, apegada a su par, lo serial; lo sórdido de los edificios, el anonimato, los tugurios, las ruinas y lo visible. La ciudad se muestra en esta primera etapa como la posibilidad de exposición de los espacios públicos, y de la tensión entre esto y lo privado, o lo íntimo.

El segundo de ellos está apegado a un capítulo muy claro de la historia política latinoamericana, y la literatura no deja de ser indiferente a él. Como si lo moderno y lo polifónico no bastaran, parece distinguirse un segundo tipo de representación urbana en la ficción, que describe la ciudad nueva, la urbe en que se habla otro idioma o, lo que es lo mismo, el viaje a la ciudad recordada. A riesgo de generalizar, esta imagen parte del grueso éxodo político en algunos países sudamericanos, y del romanticismo revolucionario y estético del escritor afincado en un par de ciudades-ícono del mundo artístico. En términos estrictamente estéticos, la novela tiende a bifurcar su espacio lineal y a incorporar deconstrucciones mismas de ella, como si ésta no fuese esencialmente un espacio simbólico, sino también una posibilidad de narración, un personaje, un contenedor cerrado o incluso una imposibilidad. Este retrato urbano se deslinda de ciertos asombros que brinda la observación de la ciudad propia, o del terruño originario. Es aquí que se advierte que la literatura que procede de Latinoamérica puede ser cosmopolita, pujante, vanguardista y *completamente moderna*.

El tercer terreno no habla tanto de una literatura latinoamericana, o es que se despega tajantemente del “boom” editorial que pareció darse durante la década de años sesenta y setenta. Más apegado a la noción de la posmodernidad, esta tendencia habla de la posciudad o la ciudad disuelta. Es característico en él encontrar pocas referencias a pasados memorables o a figu-

ras nacionales, y leer más bien textos que dan cuenta de una sociedad globalizada, con los mismos íconos, escenarios y filias que presenta la literatura norteamericana o europea, por ejemplo. Uno de los puntos más interesantes se da cuando ésta se escribe como síntoma o reflejo de la fragmentación de la ciudad y la dispersión de la urbe, entendida como centro político, administrativo, recreacional y cultural. La literatura de esta época es literatura de predios suburbanos, de ciudades fragmentadas, de centros históricos inexistentes o de espacios minúsculos, dedicados solamente para una “tribu” urbana o un grupo en especial de ciudadanos. En ese sentido, inclusive en el lenguaje en que la novela es escrita, la noción misma de “novela latinoamericana” se pone en juego, en tanto los mestizajes y las apropiaciones culturales, lingüísticas o geográficas dan cuenta mucho más fuertemente de un literatura no restringida a un canon o un orden geográfico, sino como un terreno aceitoso que se va moviendo, como sugería Casanova, de acuerdo a sus propias leyes y coordenadas. La ambición por escribir una novela que condense todo el *zeitgeist* de esta época desaparece casi por completo y en su lugar aparecen novelas fragmentarias, redactadas desde la conciencia de que el todo de una ciudad es inaprensible y, ciertamente, desde la conciencia de clase del escritor, parado en el margen de la ultramodernidad y la miseria latinoamericana. La ciudad disuelta muchas veces es la no-ciudad, el cuarto donde transcurre toda una vida –toda una narración, como en *Temporada de patos* de Eimbcke, o el escenario post-apocalíptico donde lo peor ya tuvo que haber pasado, y no queda más que habitar los restos y las ruinas, a manera de habitar una memoria y un pasado que se condensan en ella –como en *La fiesta vigilada*, de Antonio José Ponte.

La primera etapa se abre, pues, con *La región más transparente*. Como se ha escrito arriba, es curioso que este texto parezca responder a los escenarios desiertos y fantasmagóricos de *Pedro*

*Páramo*, de Rulfo. Lo que sí queda claro es que, a los ojos de la novela, la ciudad de México ya es la gran urbe en la que perderse, sobre la que fabular y a partir de la que se puede reconstruir experiencias literarias. La obra de Fuentes interesa tanto por su riesgo estético —es un texto polifónico, sembrado de cambios temporales y que carga con un fuerte énfasis en el habla local de los diferentes estratos socioeconómicos de una ciudad heredera de los rastros de la revolución mexicana, de la influencia de su poderoso vecino del norte, y de la llegada de un capitalismo “a la mexicana”, desmontable en tanto se escarba un poco más allá— como en su afán totalizante, abrumadoramente ambicioso. En ese sentido, y con la participación de la ciudad de fondo, no podría dejarse de pensar en *Conversación en la Catedral*, de Vargas Llosa, en la que también se participa por lograr un amplio fresco que dé razón no solamente de un afán urbano, sino también de un tiempo en particular. Así, si se toma en cuenta los textos de Fuentes y Vargas Llosa, la pretensión es doble: por un lado, retratar un todo social y político; y por otro, retratar *un tiempo*, con todo lo que éste puede contener. Ahora bien, algunas novelas que pertenecen a lo que se llama el “boom” latinoamericano pueden adscribirse a esta tendencia, pero no habría que dejar de lado que muchas otras no lo hicieron y que otras, aunque aparecieron más tarde, intentaron también reproducir la totalidad de una ciudad, el asombro de su modernidad, el tiempo que ambientaron<sup>15</sup>.

Del análisis de esta primera etapa en la que la ciudad latinoamericana es el descubrimiento de la alguna clase de modernidad en Latinoamérica, no puede escindirse el afán por el retrato de lo propio. Tanto las dos novelas propuestas anteriormente como, por ejemplo, *El chulla Romero y Flores*, de Jorge Icaza, representan la imposibilidad de mirar todo el armazón latinoamericano como una cosa moderna, incluyendo a aquellas personas que la habitan. En el caso de la última novela señalada, el personaje encuentra la ciudad para huir de su pasado “delator” —mestizo— y buscarse un

lugar en las altas esferas. Lo que ocurre es que éste termina pereciendo en manos del anonimato. Si se vuelve a la obra de Fuentes, en la ciudad misma está encarnada la preocupación por lo mexicano, así como en la de Icaza es en Quito que está discutiéndose el ser mestizo y el ser urbano, propio de las urbes andinas. Fuentes no se libra de encarar no solamente a la Ciudad de México, el país mismo, la revolución que acababa de darse allí, las tensiones étnicas y la brutalidad de la economía pasan a ser un objeto de representación. Vicente Quirarte apunta esto cuando prologa la obra de Fuentes:

El gran personaje de la novela es la ciudad, dice el lector, dice la crítica. Dice su autor desde el proyecto original que esbozó para la novela. Pero una ciudad es el resumen de la Historia, el acumulador de energía de quienes la pueblan y transforman, la suma de las mayores hazañas y las más profundas traiciones: en el caso de México, nombre que comparten, para su beneficio y su desgracia, el país y la ciudad, el centro de pronunciamientos y cuartelazos, de marchas obreras y estudiantiles, de la especulación inmobiliaria que sale a la luz ante tragedias mayúsculas. (Quirarte en Fuentes, 2008: LV.)

Todo ello, bajo la mirada de los guardianes de la civilización azteca-moderna: Ixca Cienfuegos y Teódula Moctezuma.

No se aleja de todo ello, aunque escrita tres décadas después y ambientada un siglo antes, *La ciudad de los prodigios*, de Eduardo Mendoza. En la novela, continúa la tensión entre individuo y modernidad, solo que esta vez trasladada a la realidad catalana, y más concretamente a la ciudad de Barcelona. Habría que señalar, en este punto, que para estas novelas uno de los aspectos más interesantes de análisis es el del cisma que se produce en el individuo a raíz de su encuentro con la maquinaria urbana y su sinfín de significaciones. El paso de cualquier instancia anterior hacia la ciudad es también materia de esta primera etapa de clasi-

ficación novelística, y no solamente en tanto un viaje geográfico, sino acaso más bien, y sobre todo, como una remoción de algunas estructuras concientes, que se asientan sobre nuevos supuestos y no paran de rememorar aquello que la ciudad se ha llevado.

Es así que bajo este eje la ciudad llama, como un imán, no solo a la metamorfosis de sus personajes, sino al retrato en fresco de una época –que suele ser la modernidad–, a una sociedad, a un pasado común identitario y por lo tanto, también, a una nación. Ésta parece ser, pues, una etapa ambiciosa en la que la ciudad es el contenedor de todas estas opciones –y probablemente también su respuesta a ellas–.

Cuando el boom es boom y los escritores latinoamericanos comienzan a saltar como grillos de Perú, Argentina, Cuba, México, Uruguay o Nicaragua, Latinoamérica, como espacio geográfico certero, se ha difuminado. Las ciudades en ella, también. Los escritores, habitantes habituales de los grandes centros urbanos, se han desplazado hacia otros, por lo general lejos de la ciudad primigenia que era escenario de sus primeros escritos, y más cerca de los grandes centros artísticos o, simplemente, de lugares donde pudiesen exiliarse de la persecución política. El boom editorial latinoamericano está en el centro de esta tendencia, y las ciudades que se retratan en él pasan de ser la Buenos Aires añorada a la inexplicable París; o La Habana erótica a La Habana nostálgica, percibida desde el recuerdo de la niebla de Londres, por ejemplo<sup>16</sup>.

El papel de la memoria en estas ciudades y estos textos es fundamental. La ciudad escrita ya no es una urbe de la que se escribe in-situ, sino más bien desde la lejanía. O, por otro lado, ha sido reemplazada por una nueva ciudad, en donde la noción de lo que significa ser latinoamericano también se pone en juego y discusión. De estas novelas, lo que se percibe es un alejamiento del cuestionamiento sobre lo nacional o lo histórico-primigenio. No; aquí la ciudad funciona como un presente recordado o como un presente

vivido por un escritor latinoamericano. Las evocaciones que se logran de ella no van a lidiar ya con la modernidad cuarteada, con el mestizaje como problemática ni con la idea de un país o nación. Lo que se escribe de las ciudades es, por un lado, el arraigo y la nostalgia, o el diálogo entre ser alguien de una latitud –con *un* lenguaje, que lo sostiene- pero vivir en otra realidad geográfica.

Es así que la ciudad so comienza a percibir como un objeto, ante todo mental, y luego, también, individual. La ciudad es una ficha de juego en la mente y la memoria del escritor, que la describe sin la apuesta por lograr un gran reflejo de la *realidad real* de un pueblo o sociedad, sino desde la vivencia íntima que convoca el exilio, la huida, el viaje o la persecución. La ciudad aquí es procesada mentalmente y luego cotejada con la realidad. La ciudad ya se desarma, su Historia oficial se desoye, y la experiencia de la lejanía difumina algunos trazos certeros que consiguen que la escritura se centre no en información objetiva, sino en la posibilidad de describirla mediante elementos vanguardísticos o acudiendo a algunas corrientes de escritura, como lo real maravilloso o lo fantástico.

Acaso fue Macedonio Fernández el precursor principal de la escritura de la ciudad como cosa digerida por el escritor mismo. Borges, en todo caso, desde antes de la explosión editorial, ya retrataba ciudades imaginarias no tanto desde la condición del exilio, sino más bien desde la conservadora nostalgia de tiempos que se habían ido y no le habían pertenecido. Tal vez las remotas ciudades de García Márquez o las sombras fantasmagóricas de los escenarios urbanos de Kiko Amat, las tramas conspirativas de las novelas de Ricardo Piglia, la ciudad erotizada por Pedro Lemebel, Pedro Juan Gutiérrez, Jaime Bayly o Pedro Almodóvar<sup>17</sup>, pueden adscribirse también a esta idea, en la que, como ya se precisó, no existe un afán de lograr un retrato de un marco temporal ni de fijar, a la manera de un gran fresco, los nodos identitarios de una nación por medio de su espacio urbano más representativo,

sino de re-escenificar una ciudad que hable desde las experiencias más personales de los narradores; una ciudad que muchas veces es convocada desde el exilio, pero que también puede adivinarse como pretexto para que las experiencias minoritarias o marginales puedan bullir y transformarse en lenguaje escrito. Lo que de todas maneras aparece es un espacio y un tiempo certeros, que pueden cotejarse con una ciudad real o con alguna imagen de una ciudad real, y la asunción, sin ambages de que los personajes de esta ciudad ya digerida, son seres absolutamente urbanos.

De todo este espectro parece deslindarse la última narrativa escrita en idioma castellano, a la que puede sumársele la narrativa en otros idiomas con proyección y lectura transfronteriza. Al menos en lo que trata de la ciudad, esta última tendencia parece adscribirse más a un espacio urbano cuyas coordenadas de representación están lanzadas hacia todo lado, y no hay una topografía que permita identificar a un texto como “latinoamericano”, salvo ciertos localismos en un idioma que, al menos a lo largo de la plataforma literaria, parece uniformizarse cada vez más. En ese sentido, una novela de procedencia latinoamericana se puede confundir perfectamente con un relato norteamericano, japonés, alemán o español. El área urbana, antes determinada por la digestión de la ciudad por parte del autor de manera patente, pero que aún así contemplaba la ligera forma de una grilla procedente de un territorio familiar al americano o, al menos, a la ausencia que éste generaba sobre el esbozo de otra ciudad, se vuelve abiertamente homogénea, y la postciudad abriga como escenarios más comunes los malls, las autopistas, los enormes letreros de neón, las barriadas, la reclusión en una habitación y la experiencia del yo potenciada como nunca antes<sup>18</sup>. Del mismo modo, la ciudad imaginada como el centro de pensamiento de la *intelligentsia* local, cuyos retazos marcan, siguiendo la lógica más ortodoxa de la ilustración o de las novelas canónicas de la primera mitad del siglo XX, las coordenadas de pensamiento y acción de la socie-

dad, es disminuida hasta convertirse en una mínima posibilidad de pensar la urbe, y acaso de forma irónica.

Ahora, esto no tiene necesariamente que significar un empobrecimiento del aspecto temático o de la estructura narrativa. La narrativa latinoamericana desde hace buen tiempo que no escribe desde Latinoamérica, sino desde un canon de lectura más o menos estructurado en el que los puntos de referencia son Cortázar o Vargas Llosa, pero también Ian McEwan, Philip Roth, Orhan Pamuk, Julian Barnes, Georges Perec, Sandro Veronesi, Arnon Grunberg o Alain Robbe-Grillet, cuyos modelos narrativos y temáticos son releídos y repensados, muchas veces exitosamente, en las nuevas letras latinoamericanas. Si el posmodernismo ha levantado las anclas del sostenimiento para con una ambición de retratar un enorme fresco epocal, o si ha desvanecido las sombras de una ciudad engullida por un escritor, se puede observar, al menos, un intenso afán experimental, que traslada al objeto local hacia el terreno de lo universal, pero que busca retratarlo desde una estética única. Así, muchas de las novelas contemporáneas escritas en castellano pueden estar tramadas desde Nueva York o Shanghai, o ambientadas en un futuro apocalíptico, a la manera de los últimos escritos de Cormac McCarthy o presentadas desde el único universo posible de los flujos cerebrales construidos a partir de íconos contemporáneos<sup>19</sup>.

Esta horizontalización de la “locación urbana” puede obedecer no solamente a la fácil explicación de la globalización del consumo, incluido el de la llamada *Bildungsliteratur*, sino también a las nuevas formas que va tomando la novela en los últimos años. El ensayo, la biografía, la escisión propia del microrrelato y hasta el diario han dado un paisaje mucho más vasto a la novela, y en mucho han atomizado la subjetividad de la percepción del espacio, sobre todo del urbano, ahora ya inabarcable, infinitamente denso, imprevisible y *posible* de ser percibido como una prolongación del sosiego del campo o como una condensación universal de la condición humana.



La experiencia literaria actual más clara al respecto es la de Roberto Bolaño, el escritor chileno afincado en un pequeño pueblo de la costa catalana y fallecido en 2003. En la narrativa de Bolaño –esto se verá más adelante con mayor detalle– se recurre a ciertas descripciones topográficas y se nombra y hasta se describen ciertas ciudades latinoamericanas. Sin embargo, lo que hace de Bolaño un escritor inobjetablemente transversal y, muchas veces, anti-latinoamericano –anti-arraigo, principalmente– es el despliegue narrativo y temporal que toma su obra. Las ciudades, en Bolaño, son lugares de paso que, por su horror, exigen, tarde o temprano, una huida obligatoria. Las ciudades son todas, sin excepción, lugares de donde un secreto, por lo general horripilante, puede ser desenterrado. En la narrativa de Bolaño como un cuerpo estructurado la trama se lee más entre lugares, en los desplazamientos, que en los lugares mismos. La noción de extranjería, de ser un ente pasajero, de ser ilegal o vivir al margen de un espacio urbano con sus coordenadas históricas o identitarias, es explotada en Bolaño de intensísima manera, sin importar si sus personajes provienen originalmente de Santiago o de Viña del Mar, de Ciudad de México o de Beersheva, de Santa Teresa (trasunto de Ciudad Juárez) o de San Diego, al otro lado de la frontera.

En ese sentido, la noción de literatura latinoamericana como pretexto para una cohesión de lugares, de estilo o de temática, parece haberse difuminado un buen tiempo atrás ya. Con la retirada del marco espacial, parecen haberse resaltado otras herramientas literarias en la época de la postciudad. La narrativa latinoamericana ha tenido la fortuna de no homogenizarse –o globalizarse– en esos términos, ya que ha incorporado a su fuerte acerbo común algunas lecturas y algunas formas diversas de hacer literatura.

Cuando el marco de la ciudad se pierde, hay, pues, un trabajo con el aspecto temporal o en la génesis y ambientación de personajes, que bien pueden ser latinoamericanos o no. Inclusive,

hay un trabajo con la raíz misma del idioma, que parece dispersarse hasta hacer un conglomerado de estructuras cognoscibles posibles, como se da en el spanglish de Junot Díaz, para quien, justamente, la idea de la pertenencia, la localización, el lugar de arraigo o de inicio, resulta el eje central de la problemática. En *Drown* o *The brief wondrous life of Oscar Wao* Díaz parece no tener problema en cruzar la borda sobre una novela que pertenece a dos lugares, o por cuyo lenguaje en rigor no termina perteneciendo a ninguno. La ciudad está desdibujada en los viajes mentales del personaje, en su alcoba, que es el espacio de circunscripción más fuerte de toda la novela, en los suburbios inagotable e idénticos de New Jersey y en los viajes mentales o reales que se hacen con frecuencia a un pequeño poblado de la República Dominicana. El spanglish que usa Díaz se corresponde con esa capacidad de flote que tiene la base de la novela: ni de aquí ni de allá. O que se pregunta si es de este lado o del otro.

Procesos de diversa índole suelen darse también en el caso de Rodrigo Fresán, Mario Bellatin o el propio Bolaño. Las soluciones al ancla que se levanta del asidero del topos —que, en buena parte de los casos, es la ciudad— se encuentran en el ámbito narrativo mismo. Bolaño, como se mencionó, opta por hacer una literatura en la que la transición, el desplazamiento, el exilio o el viaje sean la base que genere una memoria, aunque esto mismo sea paradójico, ya que la memoria generalmente remite a un lugar físico donde se asienten los recuerdos. Esos lugares, que en los textos de Bolaño son topos de espanto, provocan la literatura del desplazamiento del escritor<sup>20</sup>. Fresán, que escribe un libro al que titula *Historia argentina* y que, desde entonces, aborda la memoria de los *fairy tales* británicos; la espesura, mediante un tajo vertical, de la Ciudad de México; la narrativa norteamericana diseccionada en fantasmas o personajes que se pierden y reaparecen de y en lugares típicamente *carverianos*; Fresán, cuyo primer libro conocido tiene un título de arraigo pero cuya literatura flota

sin lugar de base, opta por la cultura pop, por los grandes íconos explotados por la cultura anglo -Bob Dylan-, por los personajes populares, por las luces de neón y los supermercados, todos iguales. En su literatura, diseccionada, es imposible no remitirse al prólogo de Fuguet y Gómez, quienes editaron McOndo, y cuyo texto de presentación del libro, que es una recopilación de textos de autores latinoamericanos contemporáneos, llegó a devenir en algo así como un manifiesto de loas al posmodernismo y al reciclaje de ideas masivas, globalizadas y occidentales<sup>21</sup>. Gustavo Guerrero, con una distancia ciertamente más reflexionada, hace algunas observaciones sobre el fenómeno literario latinoamericano actual, que no dejan de ser muy válidas. A riesgo de que la cita sea demasiado larga, aquí se reproducen algunos de los fragmentos de su ensayo “Crítica del panorama”, aparecido en *Letras Libres*, en junio de 2009.

[C]reo que cualquier mapa del territorio de nuestra narrativa última, por pequeño o abocetado que sea, tiene que dibujarse hoy sobre la base de una toma de consciencia del cambio de paradigma y de época que se ha producido, pues se trata de una mudanza de horizontes que es inseparable de la crisis del propio panorama.

[L]o que sí puede apreciarse hoy, lo que no pide compás de espera porque, literalmente, salta a la vista, es el efecto de la postmodernidad en la diversificación de las temáticas y modelos de escritura. Fruto de la crisis de los metarrelatos modernos y del abandono gradual del silogismo histórico que identificaba novedad y progreso, la heterogeneidad de la literatura latinoamericana contemporánea no es menos radical que la de sus pares asiáticas y europeas, y representa asimismo el signo que marca el fin de una época en la que se podía atribuir a la creación una orientación única, lineal y continua. De hecho, nada pareciera conspirar tanto contra el principio del panorama como esta constante floración de géneros, tópicos y formas que hace inviable cualquier intento de abarcar el campo literario con una sola mirada o en

una sola perspectiva. Si allá por los años setenta Rodríguez Monreal podía esbozar todavía los rasgos de una poética común a las novelas de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes, en estos comienzos del siglo XXI resulta francamente muy difícil establecer algún vínculo entre los singularísimos libros del peruano Mario Bellatin, por ejemplo, y las propuestas narrativas igualmente singulares del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, el argentino Rodrigo Fresán o el mexicano Álvaro Enrigue. A lo sumo, se podría dibujar con ellos un circunscrito mapa de preferencias o afinidades electivas, pero no una visión de conjunto ni menos aún una poética. (Guerrero en *Letras Libres*, junio de 2009.)

Los metarrelatos se pierden. La ausencia de un centro –acaso ese centro ausente de la ontología política, al que hace alusión Rafael Rojas (2009) refiriéndose al caso cubano, sobre todo después de la caída de la Unión Soviética, y utilizando el texto de Žižek (2001) al respecto–, es, en términos que esta vez parecen más pertinentes, también la ausencia de una ciudad, en tanto la urbe –la caótica ciudad latinoamericana también– es un metarrelato o, al menos, un conjunto sólido de discursos visibles sobre los cuales elaborar una narrativa. Cuando la ciudad latinoamericana pierde su *ethos* caótico, cuasi modernizado y nacionalista-mercantil en la literatura, ella misma termina por desaparecer, porque más que su espacio, lo que la cohesiona es el conjunto de prácticas y creencias sobre las que se mueven las acciones y los pensamientos de la gente que la piensa y la vive. Éstas pueden adscribirse al desmoronamiento absoluto de un lineamiento ideológico o al espejismo de libertad que proporciona el capitalismo tardío, es decir, la posmodernidad. En ese sentido, no existiría –al contrario de lo que piensan Fuguet y Gómez– una narrativa latinoamericana, sino más bien un conjunto disperso de posibilidades de escribir desde Latinoamérica –y ya, ni siquiera, en idioma castellano–. Los textos de Bellatin, segmentados, ambientados en un futuro

incierto pero probable; la enrañada entre la temática y la lengua de la literatura de Daniel Alarcón, los experimentos pop de Tryno Maldonado o la prosa desapegada de cualquier referencia topográfica de Alejandro Zambra, no nacen de un continente; tampoco de unas ciudades. Acaso de un estado de fragmentación, de un tiempo en que la dinámica de producción y lectura de lo “real” se ha bifurcado hasta convertirse en un laberinto borgeano, tanto en la literatura como en la experiencia real. Guerrero, por su parte, tampoco se olvida de acotar una reseña en la que el propio Álvaro Enrigue, al comentar una obra de Alejandro Zambra, dice: “Si hay una literatura latinoamericana, lo que sucede es que ya no tiene los marcadores ideológicos que la hacían parecer clara y distinta”. (Enrigue en *Letras Libres*, diciembre de 2007.) . Por supuesto, este debate no permanece alejado de la discusión sobre las lecturas de las realidades actuales en el continente. Así como sobre las apreciaciones históricas que pueden generarse sobre el continente.

## Notas

3. El origen del sistema que produce la ciudad es una discusión larga en la que han entrado autores desde Braudel (1979) hasta Sassen (2001). En todo caso, sigue manteniéndose en pie la noción de que la ciudad responde, entre otros, a un conjunto de organizaciones de naturaleza económica, que tiene como punto de partida la industrialización, la retirada de las masas del campo y la secularización de la sociedad. Las redes económicas que fundan la ciudad parecen no solamente ser descritas como capitalismo, a secas; son, también, un cambio en la mentalidad, propio de la primera modernidad de los países europeos. De este modo, la génesis de la ciudad no solo se visibiliza en su movimiento económico, sino también en las formas sociales y simbólicas que dan cuenta de ella. La literatura, que es el caso que se abordará aquí con mayor énfasis, retiene a la ciudad generalmente como el espacio de oposición al campo, como lo discutió Raymond Williams (2001). Si Shakespeare, por ejemplo, es propio de audiencias con un carácter mínimamente urbano, la crítica de Samuel Johnson o los textos de Daniel Defoe están circunscritos a percepciones urbanas, como la del malhechor, el vividor, o incluso el sentimiento de nostalgia y lejanía hacia el campo, que se suele mostrar como un espacio bucólico e idealizado, donde los nexos familiares o de lealtad de por vida son contrastados con el individualismo y la soledad del paisaje urbano. En otros casos, la literatura habla de reglas propias de las ciudades que se adscribían a un gobierno parlamentario, donde se practicaba el “imperio de la ley” y cómo sus habitantes jugaban sus respectivos roles sociales a partir de esta idea. Antoni Martín Monterde, por ejemplo, describe en *Poética del café* cómo los espacios de producción y discusión literaria
4. A propósito de ciudad como parque de atracciones o recipiente de mega-proyectos que la “revivan” o la doten de una singularidad, Iñaki Esteban, en *El efecto Guggenheim* (2007), disecciona algunas de las características más comunes en estos afanes, que van desde el arquitecto superstar hasta el grueso de las políticas públicas dedicadas a captar divisas por concepto del turismo masivo. Esteban aborda este problema, pero también discute el concepto de “museización” de la ciudad, en el que la velocidad del tiempo no es necesaria para atribuir a los objetos algo de “único”. Algo de esto lo discutió ya Benjamin, en el *Libro de los pasajes*.

5. En Tlaxcala, una ciudad no muy lejos de la capital mexicana, se exhibe un mural que da cuenta de la colonización y la conquista de los indígenas. El mural, paradójicamente, está ubicado en el centro mismo de la administración colonial.
6. A propósito, es interesante el rescate de memoria urbana que ha emprendido Eduardo Kingman en la ciudad de Quito, centrándose en el gremio de los albañiles. Lo que Kingman produce, con ello, es una narración *liminar* de la historia de la arquitectura, las relaciones interétnicas y la ciudad señorial en el Quito que entra al siglo XX.
7. En *La ciudad y los otros* (FLACSO, 2008), Kingman recurre a una lectura histórica de la llegada de la modernidad a Quito. Esta modernidad, inconclusa o, si se quiere “periférica”, no se deslinda de la propuesta de Sarlo (2003), que advierte en el mapeo mental de esta época una modernidad más bien truncada, en la que la experiencia de la totalidad del proyecto modernizador y progresista se derrumba, dando pie a resquicios anacrónicos, miserables o conflictivos como parte misma de la caracterización temporal.
8. A propósito de esta tesis, no está demás acudir al ensayo que, a partir de la literatura francesa, Antoine Compagnon realiza para entender la modernidad. En *Los Antimodernos* (2005), Compagnon sugiere la idea de que la modernidad, sin aquellos que la cuestionaron, la sufrieron o la desestimaron, no puede ser modernidad. En el caso de Baudelaire, por ejemplo, señala Compagnon, resulta que los propios antimodernos, que son los que iban contra la corriente de la modernidad, de progreso y tecnología –o al menos la cuestionaban o la miraban con algunas reservas- son los auténticos modernos, seres atrapados por la paradoja de la nostalgia y lo nuevo, de la ruina y lo imponente, de la tradición y la vanguardia.
9. Al respecto, resulta imprescindible la discusión que, a partir de la escuela formalista rusa, plantea Mijail Bajtín, principalmente en su *Teoría y estética de la novela* (1991), en la que alude constantemente a la forma lograda más que al contenido en sí mismo, o como espejo que refleja una realidad con miradas que se bifurcan. Said (2001), como se verá después, la discute.
10. “Alguien debió haber calumniado a Josef K., ya que, sin haber hecho nada malo, fue aprehendido una mañana.” La traducción de las primeras líneas de *El proceso* es mía.

11. Sería injusto hablar de “seguidores” de Rulfo. No obstante, algo de la narrativa mexicana ha seguido explorando las relaciones entre el vacío —entendido como el desierto agreste de ciertas zonas mexicanas— y la muerte. Una de las voces que, en esto sea acaso de las más destacadas es la de Daniel Sada.
12. Al discutir esto, queda pendiente una reflexión seria y pormenorizada sobre la modernidad y la nostalgia en los años en que las ciudades latinoamericanas comienzan a “capitalizarse” y a atraer inmigrantes. El campo, que antes aparecía como recipiente del atraso y la pobreza, se tiñe, de pronto, de una mirada bucólica, generada desde la ciudad, que se traduce en las experiencias literarias escenificadas en apacibles estancias o rememoraciones de tiempos ignotos.
13. El mismo Domingo, en *Descenso literario a los infiernos demográficos* (2008), reflexiona sobre el problema de la población en la literatura, de la manera como Huxley u Orwell narraron, en clave de distopía o utopía, el problema de la biopolítica y el totalitarismo.
14. Sería imposible abarcar en su totalidad la problemática descriptiva de la ciudad en España durante estos años. Sin embargo, uno de los puntos de referencia puede hallarse en *El vano ayer* (2004), de Isaac Rosa. Ya que ciertamente una sola novela es insuficiente para atisbar la trama narrativa urbana de la España —silenciada— durante aquellos años, este tema por sí mismo requeriría una investigación propia. Es por esta razón que aquí se ha resuelto considerar principalmente la ficción producida en Latinoamérica.
15. Aquí me refiero, en especial, a *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza, de la que se hablará más tarde.
16. Toda la obra de Guillermo Cabrera Infante es la evocación de aquella Habana que dejó cuando se exilió, lo que, a juicio de Antonio José Ponte, parece ser su “única experiencia novelable”.
17. La ciudad, entonces, se erotiza y se presta como espacio natural del sexo. A propósito, son notables *Patty Diphusa*, de Pedro Almodóvar; *Animal tropical*, de P. J. Gutiérrez; *La noche es virgen*, de Jaime Bayly; y las crónicas de Lemebel, además de su novela *Tengo miedo torero*.



18. *Temporada de caza para el león negro*, de Tryno Maldonado, narra la historia de Golo, un artista con un descomunal talento y, el narrador, que se enamora de él. Salvo puntuales y cortas referencias a las ciudades donde Golo era invitado a exponer, la ciudad donde él reside apenas se deja entrever. Lo que sí hay, por lo contrario, es un círculo de experiencias que le dan un lugar al tiempo en que la novela transcurre, que parece ser el tiempo “contemporáneo”. Se puede advertir esto en los objetos de consumo, las formas de pensar, e incluso en la organización de la novela, estructurada a partir de pequeñas pastillas que funcionan como acápites, como spots televisivos anafóricos, o como señales emitidas desde el corazón de una época en la que prima el flash sobre la intensidad. La atmósfera en la que Golo y su amante habitan no dista mucho de ser la de los relatos del último Murakami, de Carver, de Foster Wallace o de algunos textos de Houellebecq.
19. Aquí me refiero, principalmente, a Flores, de Mario Bellatin o a Tokio ya no nos quiere, de Ray Loriga quienes calzan perfectamente dentro de la tendencia analizada.
20. Para esto, ver: Villarruel, Antonio: El Lugar del Gargajo: Ciudad y Desarraigo en la Obra de Roberto Bolaño. Disponible en: <http://garciamadero.blogspot.com/2008/11/el-lugar-del-gargajo-ciudad-y.html>
21. Vale la pena revisar el prólogo de Fuguet y Gómez a la antología de cuentos llamada *McOndo*. Ver en <http://www.unc.edu/~amejiasl/McOndo.htm>

### III. METROPOLIZACIÓN DE LOS DISCURSOS: Buenos Aires construido y buenos aires tramado en *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia.

#### El mapa de la modernidad: Buenos Aires

Tal y como lo ha señalado Kingman (2008), la modernidad en Latinoamérica se desarrolla con algunas aristas particulares, con líneas de fuga que no calzan con el modelo tradicional de transición epocal europeo, que marca procesos definidos a nivel industrial, político, migratorio y económico, principalmente en los países que la habían estado experimentando desde hacía algún tiempo –Inglaterra, por ejemplo–.

El caso de Buenos Aires, por más distintiva que sea su historia en relación con la de otras capitales sudamericanas, no deja de ser decisivamente diferente al europeo. La modernidad se vive también a través de la gran marea de influencias que traen los cientos de miles de inmigrantes que llegan al puerto de la capital, procedentes de Europa en su mayoría –y con ello, con los aportes simbólicos que éstos le daban a la ciudad, que la hacen cosmopolita, multilingüe, relativamente tolerante y, además, que le otorgan un cierto lugar imaginario dentro de las metrópolis más representativas–. No habría que olvidar, sin embargo, que a la modernidad se la experimenta en principio en tanto escenario periférico, ese sur simbólico que parece unificar la historia cultural de los países latinoamericanos y que se adscribe a una lógica colonial, a una aparición de ciertas capas criollas cuyos intereses rivalizaban con la corona española, y a las

secuelas de inequidad y discrimen que dejó el régimen anterior en la sociedad. Esto, como señala Gorelik (2004b), rivaliza con la construcción simbólica de un Buenos Aires europeizado por parte de las élites económicas, que vivían a caballo entre París y la Argentina, sobre todo hasta entrados los años setenta, cuando Miami pasa a ubicarse como el norte simbólico más poderoso.

De esta forma se construye en esta ciudad un escenario paradójico: por un lado, que carga con el peso de un universo que sigue viviendo formas de colonialidad –que, como señala Daniel Crespo (2010), son en muy buena parte dejos medievales más que improntas modernas-; y por otro, el de un espacio que se va reconfigurando a medida que trata de asimilar las nuevas maneras de pensar y vivir del caudal de inmigrantes, que, además, se cree y se quiere europeo y mira hacia las grandes capitales de aquel continente. Se podría hablar, entonces, de una Buenos Aires criolla –mestiza, es decir- y de otra con pretensiones de ser únicamente europea, y del conflicto que surge de estas dos venas, siempre presentes. Ése, por ejemplo, parece ser una de las discusiones principales de la literatura de Borges, a quien le interesa, primero, el espacio nacional criollo argentino, con la imagen de la pampa, el gaucho y el rancho –de ahí sus continuas reflexiones sobre el *Martín Fierro*-; y, además, la herencia que se recoge de la “europeización” argentina, italianizada, judaizada, españolizada o germanizada, algo que más adelante se planteará con mayor profundidad.

Por otro lado, se podría intentar mapear la modernización bonaerense desde dos retículas que se desarrollan paralelamente, pero en ocasiones de forma contradictoria: en primer lugar, como comprensión cultural, sobre todo desde las élites ilustradas; y, en segundo lugar, en tanto discurso arquitectónico estatal u oficial. Cada una por su lado –principalmente aquélla que proviene de la maquinaria estatal-, como se tratará de demostrar, alejada de una lectura histórica que desvincula el conflicto inherente al proceso

modernizador, ese conflicto en el que la excepción no es otra cosa que parte del centro mismo del supuesto orden social. Ese conflicto que puede escribir una historia desde abajo.

Al hablar de la modernidad percibida como un escenario cultural por parte de las élites “educadas”, Sarlo menciona una “modernidad periférica”. Buenos Aires está al sur de las grandes metrópolis hacia donde mira constantemente –Londres, París-, pero su aristocracia intelectual parece querer, por instantes, olvidar eso, o minimizarlo, hasta el punto en que su vínculo geográfico con América Latina, con la colonia y con el mestizaje pudiese ser pasado por alto.

Porque se considera demasiado europea, la élite porteña del Ochenta –del siglo XIX- es dolorosamente consciente del abismo que se abre entre aquellas ciudades en las que se siente como en casa (París, Londres o Viena) y el modo provinciano en que Buenos Aires se vuelve babélica sin llegar a ser cosmopolita, dominada por el mal gusto de una nueva burguesía urbana, rastacuera, y convertida en un campamento exótico por fuerza de dos potentes corrientes de importación también europeas (digamos, la Europa real en Buenos Aires): los estilos eclécticos en –con- los que se construían los edificios aquella burguesía [...], y las multitudes que llegaban en un conglomerado confuso, ajenas a toda idea aceptable de cultura europea. (Gorelik, 2004b: 79.)

Ahora, es también válido señalar que esta aproximación hacia Europa de Buenos Aires se produce, como también lo dice Gorelik en este libro, como estrategia de separación colonial española. La península ibérica no se entiende aún como espacio europeo, y la parte occidental del continente se vislumbra como imaginario europeo que actúa como posibilidad de resistencia a la herencia colonial española. Incluso, en el espectro político, la mirada de asombro hacia aquel socialismo científico que se estaba llevando a cabo en la entonces Unión Soviética remite siempre hacia ese norte europeo

anhelado. Al contrario, lo que más bien parece reinar en aquella ciudad progresivamente babelizada, es un horizonte más norteamericano: como señala Gorelik (2004b) con el espectro de un tiempo pasado sometido al del tiempo futuro, principalmente.

Lo curioso, que es algo que se analizará también a continuación, es que las respuestas históricas e intelectuales que desmitifican un Buenos Aires europeo, provienen de los mismos canales que utilizan las élites educadas. Uno de ellas, la literatura.

Buenos Aires se integra a la modernidad de manera relativamente temprana si se compara su llegada con la del resto de ciudades en América Latina. Como explica también Sarlo, se construye en la ciudad un paisaje de relaciones mediatizadas (32; 1988), principalmente debido a la fuerte introducción de los medios de comunicación de masivos y de un sólido aparataje tecnológico (1988: 21). “El nuevo paisaje urbano, la modernización de los medios de comunicación, el impacto de estos procesos sobre las costumbres, son el marco y el punto de resistencia sobre el cual se articulan las respuestas producidas por los intelectuales”, dice Sarlo (1988: 26). Así entonces, los intelectuales amoldan exhaustivamente sus producciones a la llegada de los elementos constituyentes de la modernidad. Ahora, el camino aquí también parece bifurcarse: hay, desde luego, una mirada de asombro y acoplamiento a las nuevas posibilidades de representación que trae la modernidad. Dentro de ella, existe la observación de la vanguardia y la excitación por incorporarse a ella —el caso del temprano Borges, por ejemplo—; de la mano, reside la mirada *obliqua* a la propuesta moderna: desde Xul del Solar hasta Arlt, principalmente, la modernidad se ve metamorfoseada en una suma de escenarios bizarros, abyectos, incluso. Los dispositivos de la modernidad —la tecnología, los medios de comunicación masivos, el poder, la voluntad individual y la colectiva, el dispositivo de invención propia, casi mágica— parecen potenciarse hasta trans-

formarse en ingredientes esenciales de su otro lado: la maquinación, la conspiración en los tugurios, la locura, la excepción. La literatura, pues, desde esos saberes modernos no prestigiosos (Sarlo, 1988: 54). Del otro lado, la modernidad también recoge sentimientos de arraigo o atávicos. La nostalgia por un territorio esencial perdido en el trasiego de la incorporación de lo maquinal, un “ruralismo utópico”, si se quiere, se explica mediante la figuración de lo argentino en tanto ser sencillo, propio de la pampa, afín al gaucho y su modo de vida, incluso como proyecto pedagógico nacional.

En un proceso de modernización cuya dinámica es urbana, las relaciones tradicionales son afectadas por nuevas regulaciones. La vuelta al campo pareciera garantizar que lo conocido y experimentado, cuya base son las costumbres legitimadas en razones más trascendentes que los intereses individuales enfrentados, recuperan un lugar y una vigencia. No es sorprendente que esta valorización del pasado tenga como promotores a intelectuales de origen rural: más bien sería extraño que sucediera lo contrario. El origen de estos intelectuales suele vincularlos a los instauradores del orden evocado en la pastoral y no, claro está, a los grupos que fueron su soporte y padecieron sus muy concretas imposiciones (Sarlo, 1988: 34.)

En consecuencia, es indudable que las respuestas culturales en tiempos de la modernidad argentina parecen proyectarse como prismas, siempre irregulares, ante los nuevos reposicionamientos modernos. Hay, por ejemplo, un afán de vanguardia dentro de esta modernidad, que plantea el apego constante a lo nuevo, entendido como el descarte de aquello que ya fue, incluyendo la propia tradición narrativa original del país, como señala Sarlo (1988: 98). En consecuencia, el campo, la pampa, el gaucho y la ciudad deben ser retrabajados desde la premisa de lo nuevo, de aquello que en ese territorio estaba por llegar pero que en Europa

ya se había asimilado como corriente artística. En ese sentido, en las vanguardias no se denuestan las nociones de una Argentina ruralizada; se las retrabaja, más bien, hasta convertirlas en un argumento estético nuevo y original —el caso de Borges, de nuevo—. Pero en todo caso lo que se mantiene en disputa es un afán por europeizar la ciudad, por situarla dentro del canon europeo de grandes ciudad, pero la imposibilidad de que esto se cumpla; primero, por motivos geográficos obvios; y luego, por el peso de un bagaje histórico que permanentemente remite a un contexto poscolonial más propio de las ciudades latinoamericanas. La Europa deseada versus la Europa real, en palabras de Gorelik (2004b).

Si a las élites les incomodaba la realidad de una Buenos Aires imperialoide, obcecada en la imposibilidad de ser Europa, lo que las previene más aún es el lado marginal de esa Buenos Aires, que es lo que se intentará resaltar en este texto, y que también escribe una historia cultural y urbana, como se verá en la literatura. Esta marginalidad, que no aparece en los procesos intelectuales de la élite ni en los discursos históricos y urbanísticos del Estado, reescribe una historia de las tensiones de este Buenos Aires mestizo, pretencioso, haussmaniano y en constante conflicto.

El margen del imaginario cultural argentino reside a ambos lados de sus proyectos más visibles: el de un criollismo rural y romántico y el de la europeización del carácter argentino como *ethos* nacional. Para el caso que interesa, que es el de Buenos Aires, la marginalidad que aparece de la metropolitanización de la ciudad se percibe en su plano físico —arquitectónico y territorial— y en el simbólico. Si lo que pule al gauchismo de sus imperfecciones o del conflicto entre agro y la ciudad es la representación romántica y nostálgica de un pasado casi perdido pero aún vigente en esa entelequia que se llama “el interior”, la Buenos Aires moderna se repleta del paradigma de ciudadanía liberal imperante en la Europa de *fin de siècle*. Hay, de hecho, una higiene urbanística que

“*haussmaniza*” la ciudad, como se verá más adelante, y limpia los espacios peatonales, hasta supuestamente dejarlos libres de trinquetes, tugurios, regiones en la penumbra o no contempladas. A esto obedece la temprana construcción de bulevares en la ciudad, a lo que se le añade luz y amplios espacios (Gorelik, 2004b).

Sarlo explica cómo en pleno proceso de la modernidad y a pesar de los esfuerzos arquitectónicos –y, por ende, discursivos– del Estado, “Buenos Aires se ha convertido en una ciudad donde el margen es inmediatamente visible [...] Éste es un proceso que, comenzado en la última década del siglo XIX, se acelera y potencia contactos entre universos sociales heterogéneos” (1988, 179). Desde el tango como expresión musical del tugurio porteño hasta la casta de rufianes, alcohólicos, locos o desfasados, la marginalidad es inevitable en Buenos Aires. Lo liminar es siempre visible, por más que se intente evitarlo o desdibujarlo. Hay una suerte de disidencia arquitectónica, social, política y económica del marco bifocal en el que es posible establecerse en la Buenos Aires metropolitana. La imaginación histórica bonaerense establece perfiles psicológico-morales que son ignorados o, como en el caso del tango, fagocitados por un relato en el que media una modernidad sin conflicto, acaso un proyecto que se cree completado y sin astillas. La escritura republicana argentina parece dibujar lo mismo. La literatura no, y reescribe la historia como espacio de múltiples posibilidades de lo callado.



## Dibujando Buenos Aires: Los trazos y la máquina de narrar del Estado.

Fue, en el establecimiento de la metropolización y la modernidad bonaerense, que se dio acaso el más claro enunciado y el más certero proyecto de uniformización social y administración de la población en la modernidad argentina. Cabe, para este propósito, ingresar a los textos de Adrián Gorelik, quien, desde diferentes parámetros, rastrea el discurso urbanístico de la capital argentina desde fines del siglo XIX hasta la época contemporánea. Es notable cómo, del mismo modo, la lectura física de la ciudad de Buenos Aires se corresponde con las distintas nociones culturales que se pueden dar de esta ciudad (2004b: 11), sobre todo la que proviene de los discursos estatales más fuertes o determinantes y la de las élites, siempre mirando al norte. Desde luego, en ese *patchwork* que es una ciudad, lo que menos se advierte son líneas unívocas de pensamiento y arquitectura. Cada época tuvo su forma de lidiar con la administración territorial y con la asignación de estos espacios a los diversos tipos de población. Cada época tuvo sus –muchas y diversas, al mismo tiempo– formas de imaginar la ciudad y de pensar una ciudad imaginada, de ensueño. Por ejemplo, la Buenos Aires posmoderna de los años noventa se deslinda con la Buenos Aires señorial de comienzos del siglo anterior. Así, dentro del mismo proyecto posmoderno, y a veces dentro de la propia lógica discursiva del Estado, aparecen figuras yuxtapuestas, discursos contradictorios o paralelos, muchos de ellos con una autonomía y una fuerza que merecen ser tomados en consideración.

Lo que advierte Gorelik, para empezar, es la configuración de dos elementos urbanísticos esenciales para comprender las líneas generales de la imaginación oficial urbana en la ciudad: la grilla y el parque. La grilla, que es el conjunto de trazados de manzanas uniformes en una ciudad, como referencia primaria del positivis-

mo, la racionalidad y los discursos más profundos de la modernidad –progreso, individualismo, por ejemplo- puede ser rastreada como un mapa de administración territorial y de concentración de una población productiva. A ésta se le opone el parque, como metáfora idealizada del espacio público, una simulación de un estado primigenio pero a la vez civilizado, y un motivo de higiene y remanso en las afueras de la máquina urbana de producción. Al contrario de Delgado (1999), que imagina al espacio público moderno como aquel no-lugar –en el sentido de Augé, es decir, un lugar de tránsito, sin identidad- en el que apenas se entrecruzan miradas de extraños que probablemente no se volverán a encontrar, desde la metropolización bonaerense este espacio público es más bien una mediación entre la sociedad y el Estado, una posibilidad de acercar a las personas con las instituciones y, a su vez, de *higienizar* la dinámica vital de la población urbana en aquel lugar. El carácter político de la polis, de esta manera, está claramente demarcado. Los trazos que indican los lugares donde vivir, donde reposar, donde desechar y donde *el orden urbano* –es decir, el lugar del progreso, la civilización y *lo culto*- llegaba a su fin, y daba paso al campo. No habría que olvidar tampoco, que tanto la grilla como el parque se piensan, en el cambio de siglo en que son proyectadas, como elementos primordiales de un plan a largo plazo, como semillas de la incipiente modernidad que tendría que desarrollar progreso y ciudadanía, y como espacios donde las élites y sus apreciaciones y voluntades políticas, estéticas y morales pudiesen verse reflejadas.

La máquina de narrar la ciudad, desde el Estado, tiene como inicio más visible la metropolización de Buenos Aires, alrededor de 1880, y los planes subsiguientes de Sarmiento. Como apunta Gorelik (2004b), el énfasis más notable de la construcción de la capital argentina se asienta sobre dos pilares: la noción de lo europeo y la lucha contra la barbarie. Es de recordar que Sarmiento, en *Facundo*, aborda como temática fundamental del texto la lucha

entre lo que él considera es la civilización y lo que es bárbaro, impropio, salvaje<sup>22</sup>. De esta manera, las más de 18 mil hectáreas que suponen la Buenos Aires metropolitana, pero principalmente su centro, obedecen a esta voluntad civilizatoria moderna, en la que ya se construye una oposición binaria de la que le resultará, a la ciudad, difícil desprenderse: el Buenos Aires europeizado, blanco, casi un lugar de excepción en pleno territorio selvático; frente al interior agreste y primitivo, remoto y arcaico, aindiado, del que la ciudad busca constantemente huir a lo largo de todo el siglo XX y al comienzo del XXI (Gorelik, 2004b: 250,251). Piglia menciona esto, a su manera, a Sergio Waisman, traductor de *La ciudad ausente*.

Hay una tensión entre una ciudad real—que es una ciudad negada, negativa, una ciudad invadida, un oxímoron: es una ciudad bárbara—y la que se le contrapone: una ciudad imaginaria, futura, ausente, que en verdad es una ciudad extranjera: es decir, Buenos Aires va a ser como París o como Nueva York. (Piglia en Waisman, 2009.)

Existe, pues, una lucha incansable por una negación: la barbarie, acaso la sombra del interior indómito, habita todavía la ciudad. Ésta, a su vez, se piensa siempre desde otro tiempo, que es el futuro. La idea de Piglia alude a una ciudad que en el presente todavía no existe, cuya esencia no está aún planteada. Al barbarismo, a las huellas del campo, hay que negarlos. Aunque también, a los trazos, las formas y las costumbres de la ciudad que alguna vez fue colonial, que tiene que dar paso a la ciudad independiente, republicana y modernizada, la que busca deshacerse de las imposturas que le dejó la conquista para pasar al reino del positivismo y lo racional, de lo siempre nuevo y lo joven:

Entonces es cuando aparece la segunda Buenos Aires de Sarmiento, porque lo que va descubriendo una vez instalado en la ciudad, desde la segunda mitad de la década de 1850, es el con-

traste escandaloso entre esa sociedad moderna y homogénea y una estructura urbana e institucional tradicional, colonial, de calles tubulares que, como una prisión, contiene a la sociedad y no la deja respirar. Sarmiento establece vinculaciones extremadamente agudas entre formas urbanas y formas sociales o políticas (la ciudad se le presenta como una enorme metáfora de la sociedad), de modo que la monotonía de las “calles estrechas y sucias, con manzanas de damero” hacen mundo con “las elecciones y los maulas”, y “las suciedades en el alma” son el resultado de las suciedades “en el suelo”. (Gorelik, 2004b: 76.)

De esta manera Buenos Aires, desde su modernidad, en las discusiones y los proyectos, en los trazos y en sus representaciones, elige, al menos desde sus élites y desde buena parte del discurso estatal, su carácter urbano europeo y capitalista. Así, no solo la forma de la ciudad –las aceras, los bulevares, las grandes avenidas- habla por la historia cultural o el discurso propio: las representaciones que sobre ella se hacen en la urbe, las maneras de habitarla o las interdicciones en las maneras de hacer de la ciudad también relatan una narrativa sobre la urbe, algo que permite hacer de ella un objeto de semantización, lo que, para este caso, deviene en una imagen coercitiva, muchas veces incolora, uniforme, de una geografía que constantemente busca ser aquello que admira. Esto ya lo propone Gorelik al inicio de *La grilla y el parque*:

[...] una historia que no separe la historia de la ciudad –en términos materiales- y de la sociedad –en términos sociales o políticos-, sino que sea una historia del modo en que la ciudad, como objeto de la cultura, produce significaciones; es decir, una historia cultural de las representaciones de la ciudad, pero siempre que se advierta que el modo en que los artefactos urbanos producen significaciones afecta tanto la cultura como revierte su propia materialidad. (Gorelik, 2004a: 16.)

El diálogo de influencias está en la ciudad siempre presente. La calle, la gente, su ritmo, que influyen en las maneras de reflexionar y que también repercuten sobre la forma de la ciudad, sobre su materia, su mismo aspecto físico. La imaginación territorial de la ciudad de Buenos Aires es, en gran medida, en pleno *fin de siècle*, la de una ciudad austral que debería estar, al menos, en el mediterráneo europeo, y a la que se le corresponde más el viejo continente que la novata y empobrecida América. Es por esta razón que no sorprende que, dentro de las antiguas élites de la capital, se hubiese percibido un cierto malestar por la babelización suntuosa de la ciudad, que parecía más un enorme espacio repleto de monumentos chabacanos:

Porque se considera demasiado europea, la élite porteña [...] es dolorosamente consciente del abismo que se abre entre aquellas ciudades en las que se siente como en casa (París, Londres o Viena) y el modo provinciano en que Buenos Aires se vuelve babélica sin llegar a ser cosmopolita, dominada por el mal gusto de una nueva burguesía urbana, rastacuera, y convertida en un campamento exótico por fuerza de dos potentes corrientes de importación también europeas (digamos, la Europa real en Buenos Aires): los estilos eclécticos en los que construía sus edificios aquella nueva burguesía, con arquitectos muchas veces importados *ex profeso*, y las multitudes que llegaban en un conglomerado confuso, ajeno a toda idea aceptable de cultura europea. (Gorelik, 2004b: 78.)

Del mismo modo, es notable también la observación de Gorelik (2004b), acerca de una “pseudo estructura”, que dirige a una “pseudo cultura”, que a su vez intenta reemplazar su ausencia de originalidad. Arrasados, pues, todos los visos de “arcaísmo” indígena, no había otra posibilidad que la invención de un país, un país deseado a modelo de los estados del norte, con lo que, en consecuencia, habría que mimetizar su lenguaje arquitectónico, su lógica urbana y sus modos de producción. La Buenos Ai-

res que crece cuando crecen los cientos de miles de personas, de distintas procedencias, que arriban a su puerto como emigrantes, quiere, desde sus élites y desde el discurso urbanístico estatal, ser inevitablemente europea. No lo logra, como lo señala Gorelik. Hay, eso sí, el afán casi risible de lograr esto a partir de un europeísmo desordenado y atemporal, en el que la mezcla de estilos arquitectónicos se entrecruzan sin temporalidades definidas, y una desesperación por llenar el vacío que dejó el exterminio y una colonización española insuficiente —en aquel entonces, como señala Crespo (2010), hay una profusión de ideas provenientes de Francia— para situar a la Argentina como un país enteramente europeo desde su centro imantado, la ciudad de Buenos Aires. La tradición criolla, de la que más tarde se apropia Borges, la de la pampa como espacio de una nostalgia irreal e idealizada, es, en rigor y hasta que Borges la reescribe incorporando tradición y vanguardia, una usanza que busca ser plenamente europea, una mezcla de la norteamericana idea del *new frontier*, del romanticismo alemán y del proceso de ilustración principalmente francés. Cardozo, antes de abordar la propuesta de Piglia, mira el resultado de estos intentos de la siguiente manera:

Cabe subrayar que los comienzos de la literatura argentina—y quizás de la representación más verídica de la ciudad de Buenos Aires—se encuentran aquí: no en la ciudad real y actual, la que está invadida por la chusma, ni en la ciudad futura, europeizada, sino en el cruce entre ellas, en la contradicción de fundar doble y simultáneamente la misma ciudad en tensión intrínseca con sí misma. Dicho de otra manera, Buenos Aires ya era, en el siglo XIX, esta contradicción entre una ciudad realista (distópica, llena de la barbarie americana) y una ciudad futura (utópica, planeada con formas e ideas europeas) y durante la mayoría del siglo XIX, la contradicción se mantiene como tal, sin una aparente síntesis posible.

Resultará siendo el siglo XX el que empieza a encontrar posibles síntesis y múltiples modos de aprovechar una contradicción que, además de acertada e inevitable históricamente, contiene un potencial sumamente productivo. (Cardozo, 2009.)

Esto remite a lo discutido ya previamente, que es el esfuerzo, en la modernidad, de una separación tajante entre el centro y el margen, y la visión de ese margen como algo conflictivo, anormal o salvaje, pero que de ninguna manera le es inherente a aquel centro. La fisiognomía - la creación de un estilo de interpretación que busca juzgar el carácter de la nación a partir de su apariencia exterior- argentina, cuyo centro simbólico más importante era su capital, observaba al aparato modernizador como la solución final para lograr apartar lo bárbaro y conflictivo de su seno. La pampa como metáfora de lo indómito y lo salvaje, su metaforización como cuerpo “sin intervenir” de la nación, era contrapuesta por los suntuosos edificios bonaerenses, metáforas también de la nación europeizada, en cuyo horizonte cercano reposa la noción del progreso y el desarrollo, palabras y significados desproblematizados, entelequias unifocales que resultaban muy apropiadas para la construcción de un Estado-nación lo suficientemente cohesionado y poderoso; para un sistema económico basado en la mercancía y el capital; y para la administración de una población tremendamente heterogénea, con intereses contrapuestos a menudo, de procedencias étnicas y culturales diversas, cuya definición solo podría uniformizarse mediante la posibilidad de ser *argentino*.

La continuación de la narración urbanística oficial bonaerense continúa con las reformas *haussmannianas* del presidente Alvear. Aunque, en rigor, es prácticamente imposible desconocer la influencia del planificador francés en la primera parte del siglo XX, con el tiempo estas tendencias se bifurcarán, hasta el punto de generar, con la construcción de ciertas avenidas diagonales, una irregularización de la ciudad, que aparecía como demasiado

“simple y chata” (Gorelik, 2004b; 81). En todo caso, la superposición de la lógica de Haussmann para la capital argentina buscaba más facilitar el nuevo orden de producción y distribución que la misma geografía urbana, ensanchando calles para el tránsito de mercancías y de productos procedentes del exterior, ampliando las veredas para los transeúntes que salían de compras y generando bulevares que sirvieran como paseos y a la vez como escaparates. Es así que el discurso oficial histórico sobre la ciudad porteña busca europeizar a todo nivel –étnico, social, político y económico- la metrópoli, hasta bien entrado el siglo XX, cuando aparece la figura del criollismo a la que, de todas maneras, se la europeiza tanto como es posible. A ésta se le va a unir la concepción más fuerte de una ciudad europea pero latina, que vino de la mano con la llegada de visitantes españoles y franceses, y que pretendió ubicar a Buenos Aires en medio de ciudades como Marsella o Barcelona.

El lenguaje majestuoso que se lee de la ciudad de Buenos Aires en la primera parte del siglo XX da cuenta, como ya se dijo, de una urbe que busca una noción de identidad europea. Gorelik hace hincapié en los distintos “parches” que son de observar en la capital argentina, que, en algunas zonas, dan la idea de Londres, Madrid, Génova o Palermo (Gorelik, 2004b; 89). Esto empata, desde luego, con las observaciones que también hace Sarlo, sobre una ciudad que, en relación con el resto de capitales latinoamericanas, vive una modernidad temprana, pero, a la vez, *extrañamente* temprana. El pastiche bonaerense, leído como deseo de pertenencia identitaria europea, no hace otra cosa que desfasar la poca noción de pertenencia sudamericana y de identidad de un país que siempre sigue permaneciendo en el sur pero que, a su vez, entra en el capitalismo de manera relativamente rápida gracias a los trofeos de exportación que llegan desde la pampa y recalcan en los puertos del norte.



La segunda metropolización de la capital argentina ensancha la mirada que se tiene de la ciudad hacia el Gran Buenos Aires, la ciudad que ha sido expandida devorando pequeños poblados e incorporando a las áreas vacías una masa gris de gente llegada del interior. En esta etapa, en la que recalcan el peronismo, el apogeo y el lento descenso de la economía argentina, también se da la certeza de que la ciudad, aunque siempre mire al norte, es una urbe esencialmente mestiza, de rasgos latinoamericanos, una ciudad que difícilmente puede dejar de incorporar su otro lado: el del interior, la fuerza de la tradición gauchesca y la el espejismo del campo, de la estancia, de la bravía llanura.

Al Estado y su discurso, al contrario de la más compleja y rica tradición literaria, no le interesa desmenuzar estos imaginarios o estas oposiciones. Buenos Aires es testigo del ascenso del populismo peronista –de los dejos fascistoides de las multitudes enardecidas y y, a la vez, del decaimiento de una economía que había estado al alza durante buena parte de las décadas que le precedieron- y de un acercamiento vulgar y cerril a los imaginarios del campo que, aunque permiten rechazar al emigrado de provincias, abrazan una porción de la identidad argentina asociada a las grandes extensiones de ganado, a su música rústica y a su modo de vida espartano. La época del Gran Buenos Aires, que para el Estado significa la demarcación del límite de la ciudad concéntrica precisamente en la avenida General Paz, coincide con la explosión demográfica de algunas ciudades latinoamericanas, y sobre todo de la Ciudad de México. Aunque, como señala Gorelik (2004b: 92-93), el aumento poblacional de la capital argentina es muchísimo menor que el de México, se gesta en la ciudad la percepción de una “casa tomada” (94), o de una ciudad que, pese a replegarse en su centro con su conjunto de tradiciones importadas, no puede dejar de admitir que es también una ciudad de emigrantes del interior, de tugurios, de barriadas y, muchas veces, de rasgos campesinos e indígenas.

De ahí en adelante el modelo se pone en crisis y las líneas, en principio claras, se desdibujan. Buenos Aires entra a la posmodernidad con una erosión de los edificios majestuosos que le otorgaron su carácter señorial y occidental, y con el apogeo de los *shoppings*, las villas-miseria, la entrada masiva de inmigrantes paraguayos y bolivianos y la llegada de la miseria.

Uno de los rasgos más interesantes, que Gorelik no deja de preguntarse, es la obstinada creencia de que “los otros” de la ciudad son factores externos a ella, depósitos de una naturaleza que no le es endémica al carácter “original” de la ciudad y que, como un maleficio, la invade. Por primera vez se advierte en ella un sur no solamente simbólico sino también geográfico. La economía de mercado en su vertiente más inestable, móvil y etérea se toma la ciudad, formando en ella bastiones determinados donde se encierran las clases y las nacionalidades. La Buenos Aires análoga, de la que habla Gorelik también, se hace objeto perceptible, no solamente sospechado. La “cultura de la pobreza” como resistencia a los modos de vida atávicos y burgueses de la clase media argentina, se palpa en la ciudad con el asentamiento de una respuesta cultural menos rígida y más abierta al mestizaje y a los objetos-fetiches propios de la posmodernidad. La fascinación por lo monumental se pierde; o se pierde en parte: las remodelaciones de los antiguos y suntuosos edificios, que ahora se vuelven en una hilera de almacenes, dan la noción de una recreación artificial, de un simulacro de la *Belle Epoque* bonaerense. La ciudad es inevitablemente imaginada como un área fragmentada, donde los espacios de conquista cultural están demarcados por el rango socioeconómico y también por la procedencia étnico-nacional. El grasa (obrero), bolita (boliviano) y el puto (homosexual) se visibilizan en una ciudad en apariencia monolítica y uniforme, pero ahora ya inevitablemente heterogénea. Gorelik explica este fenómeno con las siguientes palabras:

[...] si la historia de la ciudad en el siglo XX no puede sino ser la historia de sus sucesivas modernizaciones y de las ideas que de ellas tuvo la sociedad, ¿qué historia habrá que construir desde este estallido en el que Buenos Aires ha roto todos los lazos con sus más firmes convicciones de ciudad moderna? Son tan evidentes en las historias de los años setenta las respuestas diversas a un proceso de modernización en curso, como la influencia que sobre él tuvieron esas mismas respuestas: ¿o acaso no es en la positivación de la idea de segregación donde se deben afinar las nuevas técnicas urbanísticas del “diseño por partes”; o en la historia neoliberal donde se busca justificar las reconstrucciones imposibles de los esplendores del pasado, o en el revisionismo maniqueo la “renovación” de la zona sur, o en el populismo negro la aceptación cínica de la fragmentación social? (Gorelik, 2004b; 139.)

Antonio José Ponte imaginaba una Habana burlesca, casi cómica, con la recreación turística de la Cuba señorial y el fenómeno *Buena Vista Social Club*. Bajo, o atrás, de los viejos tocando los sones habaneros, resultaba una edificación descascarada, una economía de la fragmentación y la miseria, y una segregación propia de las épocas más tiranas de la dictadura de Batista. La Buenos Aires de los noventa y de la primera década del siglo XXI sucumbe ante los megaproyectos que restauran Puerto Madero —con puente de Calatrava—, el mercado de Abasto o demandan un Guggenheim local, pero también lidia, en sus avenidas y barrios más esplendorosos, con cartoneros de apellido europeo e indígena; torturadores dictatoriales con subvenciones estatales; catástrofes masivas en eventos públicos o “palacios de memoria ensangrentada” (Páez, 1999.) El Estado, encantado con la “recuperación” de un sector de la ciudad, propende a la generación de no-lugares o al desvanecimiento de los lugares públicos y a la privatización de ellos. Bienes ya no de libre acceso, sino con entrada condicionada a la capacidad de pago, los espacios públicos tienden a desaparecer o a sucumbir ante la lógica del pago,

asumiendo un aura de caducidad y monotonía que no puede competir con el resplandor de lo que se compra. El posmodernismo en Buenos Aires no tiene forma; acaso la única que queda, aparte de la constante interpelación al anacronismo de la modernidad, es la de la mercancía siempre cambiante, es la de la fascinación por lo nuevo, aunque esto recree de forma vintage y ausente de conflicto un pasado casi olvidado. “Quizás el posmodernismo termine siendo la lógica cultural del neoconservadurismo en el capitalismo periférico”, apunta Gorelik (2004b; 163), pero parece también la trampa en la que cae la noción de ciudadanía, formada por la sociedad burguesa, hacia un todo manejado por la figura, imponente y etérea a la vez, del homo oeconomicus; parece ser esta trampa la que adormece los sentidos de la ciudad como espacio en el que el azar del contacto genera la posibilidad de igualdad.

### **La protoforma de la ciudad ausente: Macedonio, Borges y Arlt.**

Habría que partir de otra cita de Gorelik para comenzar la discusión de la otra ciudad, la ciudad que emerge de las resistencias a los discursos oficiales de la modernidad o a la historiografía tradicional:

Las diferentes representaciones culturales de la ciudad no habilitan la composición de una imagen unívoca, ni en la narración de una historia, ni en la articulación de una fórmula para las relaciones ciudad-sociedad. Deberían permitir asomarse, en cambio, a las irreductibles fisuras del tiempo y el espacio quebrados de la metrópolis moderna. (Gorelik, 2004b: 11.)

La ciudad ausente de la literatura es la narración de una ciudad análoga, de historias que contravienen el tiempo, los espacios usuales, los personajes habituales o las relaciones comunes. En ese sentido, la novela de Piglia, que refiere historias subterráneas

que no busca incluir la historiografía oficial en la ciudad de Buenos Aires, tiene clarísimos predecesores, y no está demás recorrer brevemente sus poéticas con respecto a la ciudad.

La lectura de los tres autores que miran una ciudad oblicua y que, de alguna y otra manera influncian decisivamente la escritura de *La ciudad ausente*, es, sin duda, una interpretación condensada por los filtros de la propia lectura de Piglia sobre Macedonio, Borges y Arlt; por la figura de ellos que parece fundirse con sus obras –que no habla tanto como ellas, pero que de todas maneras las matiza-; y la proyección que ellos dan a la ciudad en su literatura. Los tres escritores, que parecen cerrar por sí mismos etapas específicas de la literatura argentina, son digeridos por la obra de Piglia y tratados desde su capacidad interpretativa en tanto escritores de la ciudad de Buenos Aires.

El personaje central de la novela de Piglia es la máquina de narrar. El artefacto, que contiene una connotación claramente moderna, proviene del concepto de no-olvido, que está presente de forma recurrente en la obra del escritor argentino Macedonio Fernández (1874-1952), principalmente después de la muerte de su esposa, Elena de Obieta. Es a partir de entonces que Fernández comienza a desarrollar una poética de la retención de la memoria de su mujer, mediante el artificio literario de la eternidad y el de la narración de lo cotidiano como forma de perennizar el pasado.

Es decir, los sujetos desean escaparse de la ciudad, pero no para irse a lo europeo (como en la tradición decimonónica), ni al campo (como en las obras del Centenario), sino a un no-lugar, a un espacio metafísico, a una utopía, tramada como un complot, que viene a ser la novela misma. Y este gesto utópico y anarquista resulta ser un aspecto esencial de lo que Piglia rescata de Macedonio para incorporarlo en *La ciudad ausente*.

Como queda claro en el documental sobre Piglia y Macedonio

de Andrés Di Tella (1995), hay una deuda para con el personaje mismo de Macedonio Fernández en la crítica sobre su obra, que debería guardar resquicios de independencia sobre su noción biográfica. En todo caso, si Fernández se confunde con su obra, Piglia recurre a la notable estrategia de explicar a ambos mediante el recurso de fabular, a partir de datos biográficos y nociones interpretativas. Tanto la obra como la vida de Macedonio parecen sugerir un ingreso a la ciudad como contraparte de la utopía. Lo que no es realizable en ella, lo es en el delta de los ríos que confluyen con tierras paraguayas, donde el escritor y el padre de Borges tramaron la construcción de una comuna anarquista a comienzos del siglo XX. Por otro lado, la figura de Macedonio también es la de la ciudad oral, el cuento del idioma como río inagotable que fluye, y en el que las expresiones vernáculas, el habla de lo cotidiano y de la gente cotidiana parece escribir su propia literatura. En *Respiración artificial* (2001), Piglia sugeriría que Borges, por otro lado, juntaría esta noción de habla popular, esta fase de oralidad, con la mimesis de la erudición europea. Macedonio, por su parte, parece recrear un arte cotidiano, un discurso del día a día, en una ciudad que, a diferencia de esto, parece siempre estar mirando al futuro, con proyectos monumentales y ambiciones europeístas. Además, como apunta Piglia (2000) en la subjetivación de la ciudad macedoniana hay un énfasis por el hermetismo: la lengua cifrada y personal.

En *Museo de la novela de la eterna*, Macedonio parece querer ampliar la connotación de una realidad metafísica, que va más allá de los proyectos de orden y de sentido de la ciudad planificada. Una condición diferida, si se quiere. O, en palabras de Cardozo, Macedonio –aunque también Piglia– “establece [...] un arte sin referencia externa y que al mismo tiempo no puede evitar narrar todo lo vinculado con los discursos clandestinos enfrentados a la máquina de narrar el Estado.” (Cardozo, 2009.) Estos contradiscursos se proponen como posibilidad de resguardo y tensión de la memoria,

en tanto ellos no han podido acceder a la gran maquinaria discursiva que se reflejaba en las mentalidades de las élites y en el lenguaje arquitectónico de la ciudad de Buenos Aires.

En Macedonio, si la ciudad aparece como escenario real, es para conspirar contra ese orden establecido, como cuando se presentaron algunos planes para su candidatura presidencial (Di Tella, 1995). Tanto en “La invasión”, el cuento que Borges escribe pensando en Macedonio, como en su propia literatura, la ciudad de Buenos Aires, con sus ínfulas de modernidad, no ofrece la posibilidad de la reinención, sino el artificio de la ensoñación, la cuasi-espiritualidad, el recuerdo imantado de una individualidad abrumadora, o la posibilidad de someterla absolutamente.

Asimismo, la noción de tiempo que ocupa Macedonio en su literatura, se va contra la sincronía de la ciudad, y su esmero por atrapar las corrientes vanguardistas europeas. Por un lado, y sobre todo a partir de la muerte de su pareja, Macedonio parece trabajar siempre con una noción de eternidad. La ciudad para él permanece, no cambia, o muta solo en tanto siempre podrá ser la misma, la que contenga los engranajes de su propia inmortalidad.

Borges, por su parte, recoge la ciudad que le lega Macedonio –la ciudad distópica, pero acaso también opuesta al remanso idealista de la revolución anarquista- y la retrabaja. En esto, y sin concesión alguna a las políticas oficiales de racionalidad y progreso, Borges es especialmente hábil para subjetivar el espacio urbano, y dotarlo de una historia mítica, solo justificable en el terreno de la literatura. Su poema “Fundación mítica de Buenos Aires”, da cuenta de ello:

¿Y fue por este río de sueñera y de barro  
que las proas vinieron a fundarme la patria?  
Irían a los tumbos los barquitos pintados  
entre los camalotes de la corriente zaina.

Pensando bien la cosa, supondremos que el río  
era azulejo entonces como oriundo del cielo  
con su estrellita roja para marcar el sitio  
en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.

Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron  
por un mar que tenía cinco lunas de anchura  
y aún estaba poblado de sirenas y endriagos  
y de piedras imanes que enloquecen la brújula.

Prendieron unos ranchos trémulos en la costa,  
durmieron extrañados. Dicen que en el Riachuelo,  
pero son embelecos fraguados en la Boca.  
Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.

Una manzana entera pero en mitá del campo  
expuesta a las auroras y lluvias y suestadas.  
La manzana pareja que persiste en mi barrio:  
Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.

[...]A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:  
La juzgo tan eterna como el agua y el aire. (Borges; 1980: 14-15.)

No hay que dejar pasar el hecho de que, para Piglia, Borges es un escritor esencialmente decimonónico (2001). Esto, pero también que Borges parece cerrar y compatibilizar las dos vertientes más separadas de la tradición literaria argentina: la del campo y la de la ilustración, como se señaló arriba. Habría que recordar, también, que la vanguardia que había recogido el escritor en sus años en Europa le eran muy útiles para reescribir la ciudad análoga que aparece en sus textos. Así, aparece en ella –por el ejemplo, en “El Aleph”– el laberinto como secuencia de las calles, del pensamiento y de la mentalidad. Pero tampoco, y esto lo señala también Piglia, está fuera la censura y la presión por parte de la maquinaria estatal. En *Formas breves* (2000), Piglia, sobre Borges, señala:



La clave de este universo paranoico (el de Borges) no es la amnesia y el olvido, sino la manipulación de la memoria y de la identidad. Tenemos la sensación de habernos extraviado de una red que remite a un centro cuya sola arquitectura es malvada. En ese punto se define la política en la ficción de Borges. Basta leer “La lotería de Babilonia” para percibir que la función del Estado como aparato de vigilancia, la función de lo que suele llamarse la inteligencia del Estado, es la de inventar y construir una memoria incierta y una experiencia impersonal. (Piglia, 2000: 51.)

Borges advierte la política en el ensamblaje de la ciudad. Babilonia, la metáfora de la gran metrópoli, es una experiencia incontestablemente fascista. El oprobio de la experiencia bajo el control estatal no solo se concibe en la realidad contemporánea de la ciudad en la que reside el escritor. Parece, también, estar en la historia de las percepciones de los ciudadanos; en la vida misma de la urbe.

Borges piensa, entonces, en la ciudad como un artilugio esencialmente político. No hay una Buenos Aires específica. La Buenos Aires que piensa Borges, como lo explica Piglia a Waisman (2009), es en rigor una ciudad abstracta, imaginaria, hecha de retazos culturales y lingüísticos de múltiples nociones culturales. La ciudad internacional de la que parece aferrarse Borges, no puede desentenderse del crimen –como parece estar escrito en “La muerte y la brújula”- ni de la inmensa y opresiva maquinaria estatal. Lo que se ve, parece pensar Borges, los nombres de las calles y los obeliscos y las plazas que cambian, es solo la careta de una misma ciudad, que esconde siempre la posibilidad del crimen –es decir, del género policial en la literatura- y de la enorme mano del gobierno de turno.

La última influencia presente en la novela de Piglia está basada en uno de los escritores que más lo ha diseccionado en su rama crítica, Roberto Arlt. Para Arlt, tanto en sus novelas –*Los siete locos* o *El juguete rabioso*– como en sus crónicas urbanas –las conocidas *Aguafuertes porteñas*–, la ciudad es la posibilidad del escamoteo y la conspiración. Alejándose de la noción utópica o distópica, además de lo metafísico que evoca la urbe en Macedonio; alejándose también de la ciudad como centro de sumisión política y como círculo en donde se ponen en juego las esferas de poder, para Arlt la ciudad encuentra su combinación perfecta en la muchedumbre, la tecnología y lo ilegal. De hecho, el mapa arltiano se apega más bien a una combinación de técnicas vanguardistas, tomadas principalmente del futurismo y del expresionismo, y funde una prosa imperfecta, particular y callejera, en la que los personajes tullidos, locos, delirantes, conspiradores, geniales o vividores pueblan su narrativa. La ciudad de la modernidad es el ideal perfecto para Roberto Arlt en tanto le proporciona las características tecnológicas perversas –lo maquinal, la despersonalización, lo hecho en serie– para que su mundo urbano funcione.

Dentro de la narrativa arltiana hay dos dispositivos base para entender lo urbano: en primer lugar, surge la idea de la conspiración y la trama. Luego, está el papel del invento, de la tecnología, como medio para alcanzar algo que habitualmente es imposible mediante los canales acostumbrados. Los personajes de Arlt, para comenzar, actúan dentro de espacios netamente urbanos. Uno de ellos, como en el caso de *Los siete locos*, puede ser una oficina, a la hora menos esperada. Allí, o en la calle, como en los relatos “Noche Libre” y “Una tarde de domingo”, la ciudad es una presencia fantasmagórica, pero positiva y tangible, objetiva, si se quiere. Arlt no hace de la ciudad un producto de ensoñación o pesadilla como Macedonio. La cosifica. Pero la cosifica entrañándola su vena más abyecta, los espacios ciegos de la ciudad que no se escriben, o que quedan al margen, de los trazos planificados,

de los discursos de moral, asepsia y ciudadanía. Sería imposible pensar una ciudad más palpable que en los propios textos de Arlt. Lo que sucede es que ésta reside allí como la tramoya perfecta para la especulación y para los planes fuera del orden. La narrativa de Arlt ubica estos personajes, siempre sombríos o con lados siniestros, al lado de espacios oscuros, muchas veces laboratorios, centros de experimentación, oficinas de madrugada, calles sin iluminar, edificios derruidos, para que, así, se pueda llevar a cabo el juego que ellos traen entre menos que, más que su propio éxito, reside en la posibilidad de imaginarlo, de tramarlo.

Piglia, tanto en *Formas breves* (2000) como en *Respiración artificial*, nota que acaso Arlt sea el escritor menos argentino. Esto, si se toma en cuenta su prosa desgarbada o fuera de los márgenes de la tradición estilística argentina. Lo oral, como señala él mismo, es la posibilidad de la realidad pura, de los hechos descritos de forma lo más cruda posible, del desapego de la elipsis.

[...] nadie es menos argentino que Arlt (nadie más contrario a la “tradicción argentina”): el que escribe es un extranjero, un recién llegado que se orienta con dificultad en el vértigo de una ciudad desconocida. Paradójicamente, la realidad se ha ido acercando cada vez más a la visión “excéntrica” de Roberto Arlt”. Su obra puede leerse como una profecía: más que reflejar la realidad, sus libros han terminado por cifrar su forma futura. (Piglia, 2000: 38.)

Lo otro, en Arlt, es el papel de la tecnología. Es extraordinaria la manera en que sus novelas están repletas de posibilidades de experimentar con los avances científicos, con las herramientas del conocimiento que brinda la modernidad, para poder especular y experimentar, para poder conspirar y a la vez palpar el terreno de lo ilegal. En Arlt se revisita el espacio de la alquimia, de la prueba química, pero con fines políticos. El dinero, que parece que mueve buena parte de la obra del escritor, no es más que una suerte de acercamiento tangencial a la cuestión del poder y el placer —la

máscara del deseo-, siempre presentes en sus textos. Piglia, para *La ciudad ausente*, pero también como crítico, rescata la imperfección y la inmoralidad de Arlt y los vuelve los *leitmotifs* de su poética, hasta que probablemente con ella sea posible fundar una propia tradición literaria argentina.

### La narración como subversión: *La ciudad ausente*

*La ciudad ausente* puede ser leída como una síntesis del tratamiento de la ciudad en las obras y en la poética de Macedonio Fernández, Jorge Luís Borges y Roberto Arlt. Pero esto resulta insuficiente. La novela de Piglia, si bien condensa y repiensa detalladamente los acercamientos de estos tres escritores anteriores hacia el monstruo urbano, establece coordenadas propias a partir de la tradición –es decir, de la lectura de ellos tres como figuras canónicas, aunque el mismo Piglia señale que, al menos en el caso de Arlt, lo peor sería su canonización (2000)- y escribe un juego narrativo nuevo en el que se multiplican posibilidades de lectura nuevas y obligaciones para releer a estos tres autores. En ese sentido, *La ciudad ausente* es también una obra de crítica literaria, una suerte de ensayo novelado sobre una posible lectura de la memoria de Macedonio, del laberinto y el terror al Estado de Borges, y del delito, el crimen y lo sórdido de Arlt y, además, la posibilidad de hacer una ciudad-novela, de leer la trama urbana como un texto narrativo –algo que lo había señalado ya Kohan (2007)- y de la oportunidad de vincular a la noción histórica las experiencias paralelas o liminares que posibilita la escritura literaria. Otra de las posibilidades de lectura que muestra *La ciudad ausente* tiene que ver con el abordaje a estos mismos temas silenciados por un discurso oficial, pero de una manera no redundante: la atrocidad de la dictadura, el racismo y la segregación, la política y el delirio del poder, son metaforizados en la obra de Piglia mediante juegos puramente literarios, artificios narrativos muy propios de la literatura, que metaforizan estos horrores,

acaso abordados desde un lugar plagado de frases prefabricadas, hasta convertirse también en posibilidades de lenguaje, secretos para los que la interpretación debe tener claves de apertura de puertas. O, como lo indica Avelar, como “un verdadero tratado sobre el campo afectivo postdictatorial” (Avelar, 2010). La historia, desde la literatura, como ciframiento de códigos desconocidos –a lo *Ulises*, de Joyce-, para los cuales *es preciso* zambullirse en la misma literatura, en sus códigos, sus referentes, en el lenguaje como llave maestra o como fórmula para descifrarlos. En ese sentido, la historia de la ciudad *literarizada* es una metáfora de una gran biblioteca borgeana, plagada de libros-llave, repleta de caminos de posibles narraciones y también del poder del relato para contrarrestar el dolor o la melancolía de la pérdida (Avelar).

La novela parte con la historia de Junior, un argentino cuyos antepasados ingleses comerciaban en los territorios indómitos argentinos. Haciendo una clara alusión a la inestabilidad, al movimiento y a la figura misma del paso, Junior vive en un hotel. Su mujer lo ha abandonado con su hija, a quien él considera la imagen perfecta de sí mismo, su propio espejo si el hubiese sido mujer.

Un día Junior vende todos sus bienes y se dedica a dar vueltas errantes por todo el país. Cuando se le acaba el dinero, Junior llega a una redacción de un diario, llevado por Emilio Renzi –áster ego literario de Ricardo Piglia-. Dos meses más tarde ya es hombre de confianza del director. Sin embargo, cuando piensan en él, solo es el encargado de las informaciones que emite la máquina.

La máquina, artificio macedoniano de memoria, de río-relato, y postura arltiana de capricho tecnológico e inventivo, es un objeto que emite informaciones constantes, historias silenciadas que siempre, aunque muchas veces antiguas, resultan novedosas en el sentido de nuevas, de sorprendidas. Las historias que narra la máquina son responsabilidad de Junior, quien las recoge con una extraña anterioridad –dos horas antes que se hagan públicas-, sobre

todo desde que se ha anunciado que ésta sufre de desperfectos. La maquina –guiño a Macedonio- descansa en el Museo, adonde Junior suele ir.

Una tarde, después de un café en el que Renzi le cuenta que a su padre también le traían cintas con la novela de Perón, cintas que escuchaba con atención, Junior recibe una llamada en la que le avisan que el Museo va a cerrar. Acude a un hotel viejo y destartalado a buscar a un coreano.

No se encuentra con él, sino con su ex mujer, una puta maltratada que le cuenta que el coreano se ha ido a vivir al museo. Junior emprende, entonces, un viaje desesperado hacia allá. Toma un taxi. Le queda una hora de viaje.

Una vez en el museo, Junior se encuentra con el coreano, que le proporciona información. Junior debe viajar, además, le dice el coreano. Y se va.

En su habitación, Junior conjeturaba historias, hipótesis y un cierto orden para el caos que tenía. Parte hacia un bar para encontrarse con una mujer. Se llama Julia y le habla del ingeniero, la persona que creó la máquina, que le dio una solidez tecnológica. Que llevó el sueño de Macedonio para que se hiciera cierto, cosa. Lo deja en el hotel prometiéndole llevar un contacto adicional. A la mañana siguiente, Junior se despierta con los golpes de los agentes antinarcóticos, acompañados por Julia. Los agentes le explican que Julia ha pasado buen tiempo en un sanatorio, que está ya apta para vivir en el exterior, con excepción de la fantasía que tiene sobre el ingeniero. Los agentes le explican que ellos son la realidad y obtienen todo el tiempo confesiones y revelaciones verdaderas. Le dicen que están atentos a los hechos y que son servidores de la verdad.

Cuando se fueron después de haber hecho una llamada al diario, no pensaron en revisar el papel que ella le había dejado, que contenía alusiones a una isla, a una máquina, a un físico alemán y muchas historias inconexas entre sí.

Junior comienza a conjeturar y descubre que Ana le puede ayudar. Ana había sido profesora de filosofía y ahora regentaba un museo de la novela. Se le acusaba de tener relaciones con la máquina. A veces le cerraban el local pero no le podían probar nada.

Junior escucha de ella que la máquina era un sistema harto más complejo y que representa una suerte de utopía lingüística sobre el futuro. También le dijo que debería ir tierra adentro, y preguntar en un pueblo por un Russo, o por un tipo ruso.

En realidad parecía haber sido un húngaro que llegó escapando de los nazis y que coleccionaba autómatas. Allí entra a un museo, que había sido construido por un inglés, y escucha a Ríos, un hombre del lugar, hablar. Ríos le cuenta que la reliquia más importante que habían tenido era un pájaro que podía predecir las tormentas. Habían llevado a Russo allá, que se quedó vivir con una dependiente del museo, hasta el día en que se lo llevaron en un Buick negro, habiendo solo construido la mitad de la réplica del pájaro que le había impresionado tanto.

Junior continúa su trayecto y termina en una casa, donde habita una mujer vieja que asegura haber vivido con Russo. La mujer le dice que Russo era el mayor conocedor de autómatas y que en realidad no está muerto, sino que está escondido en una isla del delta del Tigre. Le dice, también, que ahora a Russo no le conocen por su nombre, que usa su apellido europeo porque en el país persiguen a la gente por su pasado.

Allí fue donde él conoció a Macedonio Fernández, que había llegado huyendo del dolor que le había producido la muerte de su mujer, Elena. Russo procedió entonces a construir una

máquina donde pudiese vivir Macedonio, una máquina que contara historias y formara una realidad. Vivían en aquella isla apartada, donde había llegado gente de todas partes, amenazadas por las autoridades, exiliados políticos, perseguidos. La mujer le dice que contacte a Boas, el único superviviente, que le puede llevar hasta donde Russo.

La isla es un lugar donde las palabras, las lenguas, fluyen como ríos. Las palabras cambian constantemente, lo que le da un aire de inestabilidad al lugar.

Junior alquila una lancha y termina por contactar a Russo. Russo le cuenta que con Macedonio habían tratado de hacer una máquina que protegiera a las mujeres de las mentiras y los experimentos del Estado. Macedonio había llegado, como un vagabundo, dejando de lado todo lo que tenía, salvo una maleta con escritos, que constituían el centro del recuerdo. Después de que su mujer hubiese muerto, Macedonio dejó todo como ella había dejado el mundo y partió sin nada más que sus escritos. Había descubierto la existencia de los núcleos verbales que preservan el recuerdo, palabras que traían a la memoria el dolor.

Macedonio no podía soportar la idea de que Elena, su pareja, estuviera triste contemplándolo solo sin ella. El recuerdo, pensaba Macedonio, graba las formas invisibles del lenguaje del amor y les da vida. Así, pensaba, era posible reconstruirlas y volver viva a esa memoria. De ese modo, Macedonio buscaba entrar en el recuerdo y permanecer allí, en el recuerdo de Elena. La máquina, pues, sería el recuerdo vivo de ella.

Russo y Macedonio hicieron la máquina. Finalmente, a pesar de Junior, el museo se clausuró y la máquina fue abandonada en el fondo de un pabellón blanco.

La máquina, entre capítulo y capítulo, contaba historias que había sido por diversos motivos silenciadas, calladas, dejadas de contar.



## La ciudad criolla

En *La ciudad ausente* hay una clara alusión a una ciudad más bien criolla, a un espacio urbano cuyo europeísmo es derrocado por una realidad mestiza, en la que el campo resulta más bien una prolongación de la ciudad. La noción central en esta ciudad criolla es la imposibilidad del proyecto europeo blanco, que implica una racionalidad política, una congruencia y predictibilidad cultural y étnica, y un orden social nunca alterado ni descolocado.

La referencia más clara se encuentra en una de las historias que la máquina cuenta a lo largo de la novela, y que aparecen como capítulos dentro de los capítulos dentro de la búsqueda y el viaje de Junior. No habría que dejar de lado, tampoco, que el propio viaje de Junior hacia la estancia donde se encuentra el ingeniero que, con Macedonio, ideó la máquina resulta un viaje sobre todo de salida hacia la ciudad y de entrada a un pequeño pueblo que orbita alrededor de la lógica del campo.

La significación de área rural tiene ver principalmente con el alejamiento de la ciudad de Buenos Aires, trasunto de una Europa lejana pero recreada de manera que su presencia se sienta en la urbe porteña. El campo como noción de lo criollo ya lo trató Sarmiento, como se vio más arriba, pero parece también aquel lugar inseparable de Buenos Aires que la edifica como una urbe inexorablemente mestiza y de cuya producción la ciudad, que a ratos lo rechaza, depende profundamente.

Es en el campo donde se juega la pureza “blanca” del ideal europeo bonaerense. La intermitencia de las historias de la máquina refieren lugares que aparecen como recodos de soledad o de utopía. Frente a lo ya dicho, a lo ya esclarecido, a lo incontestable, el campo se deja ver como la utopía central, como la posibilidad de llegar a ser. Allí está la residencia singular de Russo, el ingeniero de la máquina, y el recuento del viaje hacia el *finis terrae* argentino, justo

cuando el río corta el país y lo hace vecino de Paraguay. Evidentemente, aquí lo criollo sería un juego en el que lo “blanco” se hubiera atrincherado en la ciudad, y lo mestizo se hubiese afincado en sus extrarradios, es decir, en el Interior simbólico que parte el país en dos realidades culturales y hasta étnicas: la blancura de la capital y la naturaleza mestiza de la pampa y las pequeñas ciudades.

*La ciudad ausente* cuestiona esa realidad. Desde un inicio, Buenos Aires se muestra como una ciudad de todo menos blanca, en la que el mestizaje, y por lo tanto, lo criollo, es patente y, además, la enriquece. Habría que pensar en primer lugar en el coreano, ese personaje que se enamoró de la máquina y dejó a su mujer por permanecer con ella en el museo. Pero también en aquella historia que refiere la máquina y que aterriza en medio del relato lineal de Junior. Narra cómo, en una estancia en el interior, un ternero “se le supo caer” (Piglia et al.; 24) a una vaca a un pozo. Cuando el gaucho intenta rescatarlo con ayuda de unos peones, se encuentra con una imagen infernal: después de haber salido el animal, divisa dentro del pozo una cantidad de restos humanos, de cuerpos amontonados. Hasta una mujer hecha ovillo. El ternero, que logra sobrevivir pese a la rotura de una pata, sale con los ojos desorbitados, “como los de una persona”. (Piglia et al.; 25.)

La propia noción europea, que la ciudad de Buenos Aires parece asumir como un proyecto unívoco y homogéneo, es también mestiza; a su modo, criolla. La experiencia que refiere *La ciudad ausente* al respecto, no puede ser más explícita: una de las anécdotas que cuenta Renzi, sentado con Junior, refiere a la de un hombre brillante, el doctor Malamüd, que había sido un famoso crítico y profesor de literatura en la Universidad de Budapest. Era el mayor experto en el *Martín Fierro* del centro de Europa. Su mayor contacto con el español era el conocimiento del *Martín Fierro*, de memoria, y su incorporación del idioma que utilizó Sarmiento a su posibilidad de comunicación en la Argentina.

Como única posibilidad de supervivencia, se le pidió al doctor Malamüd que diera una conferencia en la Facultad de Humanidades, y de ella dependía su futuro. Malamüd solo podía hablar en la jerga del *Martín Fierro*, no conocía otro español posible. Renzi se había ofrecido a leer la conferencia del profesor. Él le dijo: “No trabajar entonces muerto de esta pena *extraordinaria*”. (Piglia, 2003: 16, la cursiva es mía.) La oralidad se reproduce de manera siempre mestiza, como una alquimia de ingredientes que producen un lenguaje hecho de retazos de las múltiples culturas.

## La ciudad loca

Luego de esto es que Renzi le entrega a Junior una cinta. Que es la historia de un hombre que no tiene palabras para nombrar el horror. La paranoia, la psicosis, la locura y el espanto se reúnen en *La ciudad ausente* hasta poner en duda su posibilidad racional e higiénica, la incipiente biopolítica que entrañó la construcción de la Buenos Aires moderna y de un proyecto político cuya maquinaria publicitaria, como señala Cardozo (2009), genera imágenes impuestas, irreales.

En principio, no estaría demás sugerir que el centro de la locura en la novela de Piglia radica en el lenguaje. Una suerte de catalizador de entrada y salida del túnel de la sinrazón, el lenguaje tiene la capacidad en esta novela de conseguir un tránsito hacia la locura o, su revés, de poder racionalizarla. “La locura invade el corazón y la verdad está perdida” (61), dice Fuyita, el coreano, cuando habla con Junior. Sin embargo, lo que parece más certero de señalar es que la locura invade la ciudad, pero no una locura de seres enajenados, sino una locura que impone el silencio, que obliga a transmitir las atrocidades bajo señales codificadas y que *vuelve locos* a quienes señalan el horror y la propia locura del silencio y el vacío. La máquina misma, que parece ser el centro de la novela, parte como artificio de la locura, de la sinrazón de un

hombre que intenta eternizar el recuerdo de su mujer amada. No obstante, se produce una operación inversa: es la máquina la que, con lucidez, entreabre las narraciones perdidas en una historia que no deja que salgan a flote. Hay, en términos foucaultianos, una patologización de la interpelación al poder. El relato que recibe, en secreto, Junior, y que tiene como título “Los nudos blancos”, es la historia de una de las ramificaciones de la paranoia en la ciudad, por la que se entra a través del lenguaje –o través del silencio, acaso- a través del que se puede salir.

“El lenguaje mata”. “Viva Lucía Joyce”. Estas frases (21) encuentra Junior pintadas en la pared, al comienzo de la novela, cuando va a visitar al asiático en el cuarto de un hotel. Para leer esto con más profundidad acaso sea más útil remontarse a “*Formas Breves*” (2003), cuando Piglia el ensayista refiere las relaciones entre psicoanálisis y literatura. Piglia cuenta la anécdota de James Joyce y su hija esquizofrénica Lucía. El escritor acudía al consultorio de Jung para que tratara a su hija. Un día aterrado por la similitud entre lo que Lucía era capaz de escribir, y lo que él mismo escribía, Joyce interpeló al psicoanalista sobre cuál era la gran diferencia entre él y su hija si ambos escribían básicamente lo mismo. Jung le refirió una imagen: mientras él, Joyce, flotaba en el agua, Lucía se hundía.

Lucía Joyce es, pues, la locura desde el lenguaje. Su padre James es la evasión del caos, el posible orden, a través del lenguaje mismo. Esto no hace más que remitir a dos de los relatos que emite la máquina, “La nena” y “Los nudos blancos”. En el primero de ellos, la máquina cuenta la historia de una niña para quien todo lo que sucede alrededor es una proyección de su personalidad. “El mundo era una extensión de sí misma y su cuerpo se desplazaba y se reproducía” (53). Con el tiempo, la niña fue adecuando el lenguaje a su experiencia –o a su vacío- emocional. El lenguaje funciona aquí como metáfora de identificación con el sentimien-

to, pero a la vez como código secreto que condensa el dolor, el vacío, la angustia o la pérdida. Esto lo refiere también Cardozo (2009), al indicar que en la novela, Piglia trata de generar historias que refieran un intento por “despejar lo excesivamente dicho, lo redundante, de los discursos que apelan a la verosimilitud o directamente a la verdad, proceso drástico que implica la sustitución de una máquina (la del poder comunicacional del Estado) por otra (la máquina de relatos literarios).” (Cardozo, 2009.) En ese sentido, la abstracción del lenguaje de la nena no sería otra cosa sino el nombramiento de lo imposible o de lo silenciado, el intento por lograr poner a flote las experiencias reprimidas o el vacío que genera la represión de estas experiencias. De allí que el lenguaje sea la paradoja de la entrada a la locura pero de la entrada también a una lucidez extrema, en la que la metáfora reside como núcleo de una realidad *real* que intenta hablar pese a la nula porosidad del sistema de censura y represión.

“Los nudos blancos” tiene como protagonista a Elena, la Eterna de Macedonio, y a la vez confinada a la tiranía de ser máquina, a la maldad de no poder ser olvido. Elena acude a la clínica del doctor Raúl Arana, discípulo de Jung, cuyo tratamiento para curar la psicosis consistía en generar una dependencia química por ésta. Elena, al sentir el no poder morir, entra al centro psiquiátrico para investigar su cerebro y sus alucinaciones, una de las cuales era sentirse confinada a una máquina que generaba historias.

Elena recorre las secciones del cuarto y se encuentra con la historia de un hombre, de Rosario, al que le dicen “El Tano”. Este hombre le cuenta que lo han encerrado allí para protegerlo:

En la provincia de Santa Fe hicieron un desastre. Mataron chicos, mujeres, los hombres tenían que mostrar la palma de las manos, si se veía que eran trabajadores los fusilaban ahí mismo. Solo quedaron el desierto y el río. Muchos se escaparon a las islas y

están en los pajonales. Viven como indios, en las Lechiguanas, en donde sea, calientan agua en un tachito, se hacen mate. Esperan que se vayan los militares. (Piglia, 2003: 69-70.)

Evidentemente, aquí el encierro sirve como metáfora del silencio obligado. La realidad que cuenta o parece contar El Tano es muy posible de ser una realidad *real*, una referencia vista por lo ojos, digerida como experiencia. El psicótico está condenado, como se expresa más adelante, a olvidar lo que vio o vivió, y así poder ser “sanado”, al menos en un sentido social, afín a la dictadura militar, al fascismo de turno. De hecho, esto es lo que le propone Arana a Elena. Desactivar los nudos blancos que, como mitos, definen la gramática de la experiencia (71). La salud está en tener que olvidar estas historias que Elena se ve obligada, como máquina, a repetir. El solo recuerdo, la sola enunciación de estas experiencias de abuso y terror, son confinadas al ámbito de lo patológico, acaso también al terreno sobre el que se debe hacer silencio.

Uno de los lugares donde están o estaban confinados los personajes que fueron obligados a olvidar, cuyas nuevas vidas, nombres y existencias les fueron impostados, escribe el narrador, son los rincones subterráneos de la ciudad misma, los lugares que proyectan poca luz y que, pese a ser transitados, son dejados de lado o no tomados en cuenta en la ruta común –la narración de la ciudad, De Certeau *dixit*- de la ciudad, aquella que contiene paseos floridos o desfiles militares.

## La ciudad subversiva

Es, a la manera de *Los siete locos* es también en los espacios sometidos a las usuales narraciones –históricas- urbanas, donde la conspiración política se gesta, donde la rebeldía se maquina y donde se funde la serie de narrativas que concurren para lograr una visión histórica más amplia, ausente de conflicto. Tal y como se señaló anteriormente, uno de los lugares, al menos en la literatura de Macedonio, y que *La ciudad ausente* también recoge, es el de la isla, aquel orden espacial separado físicamente de forma tajante de la ciudad, donde sin embargo también se piensa en ella, al menos en el sentido en que ésta ha sido tomada por el horror y la isla sirve de remanso para huir de él pero también de laboratorio para tomarse la ciudad.

La isla actúa como espacio físico y simbólico, un lugar donde se maquina el sueño político, pero donde se piensa en él también a partir de la organización política de la ciudad, que parece también remitir a la organización política de todo un país. Como plantea Waisman (2009), la lengua y la estética, en la novela de Piglia, están fundadas en operaciones que facilitan cuestionar las fronteras políticas y geográficas. Desde luego, en estas operaciones también reside el deseo de revertir el orden impuesto, o de la utopía como herramienta de cambio y además como ilusión y sentido de la vida.

Como apunta Waisman también, esto significa problematizar el olvido. Sería difícil pensar en un ánimo subversivo que no tomara en cuenta una lectura diversa del pasado, es decir, una releitura de lo que fue silenciado o enunciado o, acaso, de lo que fue enunciado pero en el mismo tiempo modificado, que no se corresponde con la recepción que “los utópicos” tienen sobre el pasado.

De todas maneras, en *La ciudad ausente* se prueba que el centro de la conspiración no es solo la otra cara de la ciudad. La novela de

Piglia despliega un trabajo notable a partir de la reutilización de los escenarios urbanos que funcionan como “caras amables” de la ciudad, es decir, como parte de una narración oficial. Piglia recompone esta geografía y, a la manera más arltiana, la recicla para que la ciudad sea entonces más bien el escenario de la conspiración. Las calles que recorre Junior, las redacciones de los diarios en los edificios de oficinas, los zaguanes que llegan hasta la boca del metro parecen ser en principio espacios urbanos que corresponden con la lógica de la modernidad pura que intentó asentarse en Buenos Aires. Piglia los recrea. Junior los transita. Hay, en ese sentido, una diferencia con Arlt, que busca expresamente solo escenarios oscuros. Piglia prueba que la luminosidad también puede ser escenario de conspiración o subversión. La ciudad es toda, por definición, una enorme cartografía de la posible subversión, del secreto o la conspiración. En Piglia la trama no solo está en lugares lúgubres, sino en espacios abiertos y públicos, donde las apariencias se manejan como el disfraz perfecto. El Museo, inmenso y alumbrado, donde reposa la máquina misma, la máquina que narra historias silenciadas, es el principal ejemplo.

La subversión en *La ciudad ausente* tiene no solamente la forma política. Tiene la cara de la locura, la cara de la extranjería, el sesgo del alejamiento. Solo hace falta recordar que Julia, a quien se le acusa de ser “esquizoanarcoide”, trae una de las revelaciones más importantes para el periplo de Junior. Las personas encerradas en los manicomios son, como el hombre que había visto la matanza y *hablaba* de ella —es decir, en su enunciación ponía en peligro el orden constituido— locos pero a la vez sujetos políticos, y finalmente también conspiradores que atentan contra el orden impuesto. En ese sentido, no son necesariamente una subversión voluntaria o explícita, sino que su mecanicidad —el hecho de que, como “locos” no puedan callar lo que vieron o vivieron— los convierte en objetos alienados y peligrosos, y al mismo tiempo en sujetos merecedores del encierro. Algo similar ocurre con la cuestión extranjera.



El extranjero, sobre todo las figuras de Fujita el coreano, de Malamüd el conocedor del Martín Fierro, y de Russo, de cuya verdadera solo identidad poco se sabe, son figuras que siempre están relacionadas con la subversión, con la trama, con la maquinación o al menos con el secreto. En ese sentido, *La ciudad ausente* también parece cuestionar la plataforma de unicidad que plantea el proyecto de la ciudad de Buenos Aires: una ciudad argentina, sí, pero que actúa como mimesis de las metrópolis europeas. Por supuesto, este afán más parece atenerse a la parodia que a la imitación perfecta, y los personajes de *La ciudad ausente* hablan de ello en la medida en que son extranjeros acabados, arruinados, desterrados o que maquinan negocios sombríos.

Si la ciudad los abarca y los expone –aunque también los abraza y hasta los esconde– hay también en la novela un paralelismo con la idea de subversión que se trama fuera de ella, es decir a la distancia, pero que espera ser resuelta allí mismo, donde se concentra el poder. La subversión arranca en los hoteles de pensión del interior, en los que el padre de Junior recuerda haber escuchado vestigios de las transmisiones de la BBC. También en los viajes desde, hacia y adentro de la ciudad, cuando en los trenes o en los taxis los personajes maquinan y hacen uso de los artefactos urbanos, propios de los síntomas más evidentes de la modernidad, para conspirar o planear. La ruta que emprende Junior en un taxi hacia el museo puede ser uno de los ejemplos más claros de esto. No habría que olvidar que la ciudad pasa ante él de manera rápida pero tangible, como si estuviera en su mano, o al menos dentro de su poder la capacidad de refundarla.

## El orden de lo verbal

Hay en Piglia, en inicio, el lenguaje. Acaso el lenguaje como demostración de un esfuerzo por concretar sentidos ocultos, como se trata de sugerir aquí en el plano de la *otra* historia, y de la memoria, que la complementa. El orden de lo verbal, la narración rí, la oralidad, parecerían llevar consigo la carga de todo el mecanismo de funcionamiento de la ciudad, de los personajes, de la historia, del dinero –del capital- y de la política, posiblemente los ejes centrales en toda la poética del escritor. En todo caso, y como lo sugiere Sequera (en Carrión, ed., 2008), la narración y el lenguaje como subversión parecen estar atrás de todas estas temáticas, como una secreta identificación entre lo apócrifo con lo colectivo (Avelar): la única posibilidad de una memoria plural sería la de disfrazarse en el anonimato. Cardozo, que rescata un pasaje notable del monólogo de la máquina, escribe también al respecto:

[Existe una] afirmación uliseana que apunta al optimismo de Piglia en la narrativa misma, en la reproducción y circulación de ésta, en su traducción constante en contra y por debajo de un mercado que obliga a la ciudad a ausentarse y re-articularse en un nuevo mapa discursivo y clandestino. Es así que afirma la máquina al final de *La ciudad ausente*: “Estoy llena de historias, no puedo parar, las patrullas controlan la ciudad y los locales de la Nueve de Julio..., estoy en la arena, cerca de la bahía, en el filo del agua puedo aún recordar las viejas voces perdidas, estoy sola al sol, nadie se acerca, nadie viene, pero voy a seguir, enfrente está el desierto, el sol calcina las piedras, me arrastro a veces, pero voy a seguir, hasta el borde del agua, sí.” (178). (Cardozo, 2009.)

Pero también una resignificación del relato, que implica una tensión y una posterior separación del espacio narrativo oficial, proveniente del Estado, de la acumulación de poder, de la única

visibilidad del poder observada en la ciudad como memoria vertical y derroche de cemento y pintura:

Si el [E]stado inventa nombres falsos, si sitúa a sus víctimas en memorias ajenas, en tercera persona, haciéndoles mirar a la historia a través de los ojos de otro, la única alternativa es manufacturar el anonimato, multiplicar ojos y nombre como máquinas de guerra impersonales. [...] El trabajo del duelo exigiría, sobre todo, un gesto de desobjetivación, un escape de la prisión del nombre propio que enviaría el duelo a un más allá de cualquier egología, hacia el reino de la memoria colectiva. (Avelar, 2010: 110.)

Otro punto referible se da cuando se analiza en *La ciudad ausente* la naturaleza de lo oral, que aparece como habla-no-idealizada, o al menos como una copia mal hecha de un lenguaje canónico que se propone respetar la norma. El lenguaje oral también transgrede, parece notar Piglia, y Malamüd, que sabía el español solo desde la lectura del *Martín Fierro* o la isla del lenguaje, donde Junior encuentra a Russo y al fantasma de Macedonio, son el ancla bajo la que se apoya la estructura narrativa como el espacio primario de la contestación y el inconformismo. Waisman lo señala así:

[L]os sujetos desean escaparse de la ciudad, pero no para irse a lo europeo (como en la tradición decimonónica), ni al campo (como en las obras del Centenario), sino a un no-lugar, a un espacio metafísico, a una utopía, tramada como un complot, que viene a ser la novela misma. Y este gesto utópico y anarquista resulta ser un aspecto esencial de lo que Piglia rescata de Macedonio para incorporarlo en *La ciudad ausente*. (Waisman, 2009.)

La huída de la ciudad no se da, entonces, como escapatoria de lo europeo. Tal vez esta condición, ya inherente hasta en los personajes más marginales —o que tiene a los personajes maginales como centro mismo de la condición, si lo pensara Said— es inextricable. El campo como falacia del sosiego y la práctica melancólica de un pasado imaginado tampoco es el lugar de fuga. Lo

es sí, el lenguaje, la isla donde *todo* lo que se define pasa por la construcción lingüística y la posibilidad de encontrar en ella una utopía o una realidad que sea subversiva en tanto pueda deslindarse de los márgenes es absolutamente posible e ideal, además.

Valdría detenerse, del mismo modo, en la figura de la máquina, encerrada en el museo y posteriormente desactivada: hecha de miles de historias, referente de la memoria incompleta –es decir, sin posibilidad de olvido- de una mujer que no puede ser arrancada del recuerdo de quien la amó, metáfora de la invención, la tecnología y el tiempo, su núcleo puede ser el idioma mismo, la incesante e interminable narración de historias. Piglia parece acercarse aquí al formalismo ruso, cuyo énfasis tenía como centro la forma desde el lenguaje mismo, aunque luego recupere ciertos tópicos recurrentes, y lo mencione así en su propia crítica literaria (2000, 2001b.)

Si se piensa en Joyce y su hija Lucía, el lenguaje por sí solo probaría sostener el resto de elementos en la obra de Piglia, como imagen de un río sobre el que flotan o navegan embarcaciones y bajo el cual se hunden otras. El *Finnegans wake* de Joyce, mencionado permanentemente, es el texto en el que el lenguaje, además de referir *algo*, tiene la posibilidad de referirse a sí mismo, principalmente como constructor de sentidos, sin cuya armazón solo queda un vacío explicable –la idea del círculo- a través del lenguaje mismo solamente.

Hay una ciudad imaginada, le cuenta Piglia a Waisman (2009) cuando establece el significado de la combinación de palabras *ciudad* y *ausente*. Pues la ciudad no es paralela a la ciudad imaginaria, aquella que proviene de la imaginación de Borges o Arlt; la ciudad *es* lenguaje y es texto. Es decir, puede hablar textos diversos, contradictorios, opuestos, y éstos pueden ser interpretados de formas tan heterogéneas como rutas posibles hay en una urbe. Caminar una ciudad y leer, entonces, parece redundante, porque uno siempre dilucida los signos que se presentan en el paisaje urbano.

## IV. LA POSIBLE NO-MEMORIA: Bolaño, 2666, y la experiencia de la trashumación

### Barcelona y su construcción del pasado: historia, exilio y políticas de la memoria

Una de las causas por las que se puede explicar el regreso hacia el pasado como uno de los factores cruciales para definir la naturaleza, el origen y la identidad de un grupo de personas parece ser, según Scagliola (2009), la falta de anclaje que adolece la era contemporánea –o “sociedad líquida”, en términos de Bauman– y la fuerza con que se ha consolidado el discurso de los derechos humanos en tanto área central y universal de consideración de la administración de poblaciones y de vuelta hacia lo “justo” o lo “injusto” acontecido en el tiempo pasado. Al tomar en cuenta esto, no parece demasiado arriesgado formular una hipótesis sobre el nuevo manejo de la memoria en el área de Barcelona, y sobre los diversos cimientos que edificaron un afán por un pasado común desde su temprana modernidad, su vivencia de la Guerra Civil y la barbarie del franquismo, su época como ciudad base de la identidad y cultura catalanas y sus años recientes, en los que parece haber resurgido una “posmemoria” con respecto a tiempos políticos violentos, de abuso y de exterminio de personas.

Las políticas de la memoria buscan muchas veces el esencialismo ideal para dar forma a la identidad. Según el mismo Scagliola (2009), ellas trabajan principalmente a partir de dos ejes fundamentales: el de políticas públicas y el de redistribución entre la sociedad. En rigor, ambos están barnizados por la intención

de impregnar en la población un sentido de pertenencia, una *forma política*, si se quiere, que guíe a la población hacia un ideal en el que el pasado se reduce al centro de la identificación común y, a la vez, a la unicidad del conjunto de personas. Las diferentes memorias producidas a partir de una experiencia traumática o violenta tendrían que saber ajustarse, así, a una experiencia estandarizada sobre el pasado común de la gente. El predominio de los usos o los discursos de la memoria, presente en las políticas públicas y en las posturas ideológicas que se generan desde los propios partidos políticos, son muestras clave para comprender ciertas preferencias discursivas que dan lugar a una narración que se homogeniza por sobre otra, y a una vivencia que demanda ser petrificada en lugar de la multitud de experiencias padecidas en los períodos violentos. Ése es el *pathos* esencial de la memoria colectiva y de su relación con la política.

El modelo de transición de la dictadura a la democracia (por pacto o por sustitución), la existencia de un movimiento memorial, los compromisos de líderes y de partidos con las demandas de las víctimas, el tipo y la extensión de la violencia vivida, y el tiempo transcurrido desde que sucedieron los hechos, son variables que explican buena parte de las alternativas de las políticas de memoria. Estos factores contribuyen a determinar el predominio de unos u otros discursos en relación a las políticas de memoria. (Scagliola, 2009.)

En ese sentido, y como también lo señala Scagliola, cada sociedad reacciona de manera distinta ante el desafío de enfrentar el pasado con nuevos ojos. En el caso de Cataluña, y más puntualmente, de Barcelona, resultaría imposible entender su discurso oficial de la memoria sin profundizar el tema de la catalanidad como uno de los ejes. Lo catalán como diverso a lo hispano –o muchas veces, como lo *opuesto* a esto– ha sido determinante en la erección del lenguaje urbano de la memoria, y más aún con la experiencia de

la dictadura franquista, sobre todo después de la muerte del propio Franco cuando se intentó fundar un régimen monárquico-constitucional, en el que las regiones autónomas fueron adquiriendo cada vez mayor poder de decisión política, económica y cultural sobre su población y las áreas que le correspondían. Esto se sumaba a un interés político –y ciudadano- en fomentar instituciones de la memoria o institucionalizar una narrativa determinada del pasado para que pudiera recordarse como relato nuclear de la identidad <sup>23</sup>.

Las explicaciones del porqué de este afán varían. El mismo texto citado alude a una hipótesis de Whitehead, en la que esto puede explicarse a partir de un esfuerzo por redoblar ciertas posiciones de estatus. Los muertos están ya muertos, parece decir Whitehead, pero el estatus que les otorga su reconocimiento público pareciera fungir de compensación. Evidentemente, se refería a los trabajados de posmemoria de la época de la dictadura española, y más precisamente a los hombres y mujeres que cayeron asesinados o desaparecidos.

En todos los procesos de reconstrucción del pasado y de una política de la memoria de por medio –y en el caso muy específico de la ciudad de Barcelona, especialmente-, parece no estar en juego la dicotomía olvido/memoria, sino más bien la forma de recordar el pasado que se fomenta desde el Estado –o, en Barcelona, desde la Generalitat- y que prevalece sobre otras. Allí aparece con especial claridad la noción de Sontag sobre la posmemoria como posibilidad de reflexión sobre lo que se recuerda –y cómo se recuerda- y la idea de que los hechos no necesariamente se dirimen rescatándolos del olvido, sino en la manera en que se los recuerda, es decir, en un conflicto de elección de memorias distintas. Esto ha regido en el imaginario mnemotécnico político catalán no solamente como punta de lanza identitaria, sino, principalmente, como asidero político.

Scagliola, siguiendo este hilo, comete el error de separar la memoria de la historia, como si el esfuerzo de discernimiento sobre el pasado y las alternativas que se toman desde el poder con respecto a lo que debe ser recordado no tuvieran un alcance lo suficientemente preponderante como para *ser* historia, o como si a la historia y sus discusiones no les correspondiera un lugar en el debate de la memoria. Aquí se sugiere que la memoria es parte esencial de la historia, y que la división entre las dos ocasiona escenarios poco fructíferos de confrontación académica, en los que el centro suele estar sencillamente en el método de indagación del pasado. No aparece, por tanto, una partición lo suficientemente clara como para dividir el estudio de la memoria como disciplina aislada del estudio histórico. Si acaso por la utilización de herramientas más dispersas –psicología, literatura, por ejemplo–; e incluso así no parece haber un fraccionamiento imperante.

En todo caso, algo muy útil de su observación, es la división de las políticas de la memoria en Cataluña, y especialmente de las etapas que sufren después de la dictadura franquista. Como se verá más adelante, hay un resurgimiento de la identidad catalana a partir de la industrialización y del asentamiento de la burguesía, aunada por el renacimiento de las manifestaciones culturales vernáculas. Los correspondientes enfrentamientos entre los liberales y los conservadores provocaron algunos giros en las políticas de la memoria –que oscilaban, principalmente, entre una postura independentista y una nacionalista-española-. De todas maneras, los movimientos más fuertes se dan cuando la región catalana despierta de la sumisión franquista, y escarba buscando su idioma, sus tradiciones y su trayectoria política. Scagliola lo explica muy claramente:

Durante más de dos décadas en Cataluña predominó la que llamo “política de memoria para la reconciliación”. El relato centraba el recuerdo en la Guerra Civil y relegaba a un segundo plano la



dictadura franquista. De esta manera, y a la luz de aquella “explosión fratricida” (en palabras del expresidente Jordi Pujol), podía poner en un mismo plano a las víctimas de la retaguardia republicana y a las de la represión franquista. Todas ellas habían sido víctimas de una “tragedia colectiva” de la que por definición no eran responsables. A partir del año 2000 la “memoria anti-franquista” ha ganado espacio social y político, y ha conseguido tematizarse como problema social primero y como problema público después. (Scagliola, 2009.)

La memoria política catalana, reflejada en asociaciones más o menos políticas (Scagliola, 2009) que hallan su centro en Barcelona, la ciudad de la proyección de la identidad y del nacionalismo, encuentra ánimos y suelo fértiles en las postrimerías de la transición a la democracia. El trauma y el miedo todavía son persistentes, reflejados en la memoria para la reconciliación y emprenden un viraje más audaz, en el que se suman con mayor fuerza elementos independentistas y reivindicativos: el de la asignación de la responsabilidad de la Guerra Civil y la de la política de la memoria de la reparación. Esto incluye la asociación del suelo catalán como un espacio sin fisuras de resistencia al franquismo y, a la vez, la imaginación de *la España profunda* como semillero sustancial de lo ultramontano, lo perversamente conservador, lo fascista, lo católico y lo monárquico.

Ahora bien, el abuso de la memoria del que hablaba Todorov ya (2000), se muestra más que plausiblemente en este punto. Hay, desde luego, una simplificación en la distribución de los bandos, basada en la idea de que algunas partes catalanas fueron de los últimos territorios en sucumbir ante la embestida fascista, pero también a partir del hecho que la Guerra Civil había absorbido a una Cataluña que en su totalidad fue sometida, vejada y censurada más que otras partes españolas, lo cual resulta falaz y reduccionista en tanto una guerra civil no es una guerra regional y se libra en términos más complejos que en los que sugieren to-

nalidades incontestables en cada comunidad autónoma (Crespo, 2010). En este punto valdría recordar la experiencia nacionalista catalana, atrincherada en el lenguaje urbano barcelonés, que va de la mano con las otras vivencias de las diferentes regiones españolas, y que, desde luego, también tiene acercamientos a la idea de Estado-nación con Madrid como capital. O la embestida del nacionalismo lingüístico catalán, que parece sumarse a la violencia ya impartida por el nacionalismo franquista y su violencia, que “no permitía memorias fractales y subjetividades alternativas”<sup>22</sup> (Resina, 2008: 121). Resina relata el limbo de los escritores catalanes que, criados en un ambiente donde el habla del español se volvía obligatoria, aprendieron a escribir en aquella lengua y, con el advenimiento de la *catalanización* de la cultura en Barcelona, resintieron el peso de unan segunda avalancha lingüística.

Figuroa (2001) explica la llegada de la industrialización y de los imaginarios nacionalistas europeos, a partir de la segunda parte del siglo XIX, como los propulsores iniciales del moderno nacionalismo catalán. Resina (2008), por su parte, insiste en la acumulación de capital que condujo a la industrialización y desarrollo catalanes, además de su inequívoco afán de observar a París como la ciudad moderna por excelencia, como propulsores de un sentimiento particular de pertenencia. Aquí no habría que dejar de lado el establecimiento de la burguesía como la clase referente a nivel cultural y político y, por supuesto, con intereses específicos a nivel económico. Esto lo trabaja a nivel de la literatura Eduardo Mendoza, principalmente en *La ciudad de los prodigios* (2006)<sup>23</sup>. Hay de hecho, un reforzamiento de esta clase, al punto de querer implantar sus proyectos económicos, políticos y culturales en el resto de España, cosa en la que se fracasó. El mismo Figuroa aborda este proceso histórico así:

Mientras, de otro lado, intenta verse como [sic] la invención del nacionalismo, en Cataluña correspondió al reconocimiento por

su parte de la burguesía catalana del límite estructural de irradiar su proyecto a toda España. Una vez reconoció [sic] la imposibilidad de imponer su proyecto hegemónico a toda España, la burguesía catalana llenó de contenidos el espacio regional, convirtiéndolo en el escenario simbólico y en el laboratorio cultural que permitió la confluencia de un mercado interno y un lugar de exportaciones a España. Todo esto a través de un proceso que involucró profundas reflexiones sobre el sujeto modernista, los valores culturales de la burguesía ascendente y una reactualización de los elementos románticos de la lengua, la raza, y la nación, en un proceso que empieza a madurar desde la segunda mitad del siglo XIX, alcanzando su plena constitución a fines del mismo siglo. (Figuerola, 2001; 3.)

Hay, detrás de un énfasis libertario o emancipador, un proyecto económico, político y cultural —alejado, en principio, de las contemporáneas visiones independentistas— que no puede ser llevado a cabo en la totalidad de la península. Es entonces, de acuerdo con Figuerola, cuando el espacio catalán adquiere una simbología más propia de las reivindicaciones actuales, principalmente como espacio de la diferencia y la contención de un grupo homogéneo, con un propio sentido de pertenencia, y particular en su historia y cultura. Un intento de proyectar sobre el área una hegemonía cultural, en términos gramscianos. Lo que sobresale, entonces, es la invención del moderno nacionalismo catalán por parte de una burguesía consolidada e interesada en propagar sus preceptos e intereses al resto del territorio español y la invención de la narración de una comunidad hegemónica y con características morales y políticas distintivas. Hay, de hecho, una relación clara entre el modernismo catalán y su nacionalismo. Ésta es, por supuesto, una postura oficial del devenir del nacionalismo catalán, que obvia procesos de mestizaje y de incorporación de la comunidad en procesos más integrados con el resto de la península. Se está hablando aquí, por supuesto, de planes macro, de ideas que sobresalen

por parte de élites que detentan el poder, y no de procesos más complejos, que los hubo (Michinneau, 2002), en los que participaban con una relevancia notable varios sectores de la sociedad barcelonesa, como los de integración del paisaje barcelonés al parisino, y la mirada incesante de la *intelligentsia* catalana a la capital de Francia en tanto ésta, para ellos, parecía contener el espíritu ejemplar de la modernidad (Resina, 2008.)

Al contrario de lo que parece suceder en los últimas décadas del siglo pasado y la primera de éste, es el conservadurismo catalán el que intenta construir una definición clara de nacionalismo a partir de lo que Laclau denominaría un “exterior discursivo” (Figuerola, 2001), es decir, el imaginario de un afuera *esencialmente* distinto, a veces hasta hostil. Hay, asimismo, una tensión entre lo particular y lo universal utilizado en este proyecto político, acaso más basado en una otredad que va más allá del campo en el que el uno la pueda adherir y procesar. En realidad, las tensiones iban bastante más allá: por un lado, Barcelona tenía un contacto casi pedagógico con París; por otro, miraba a Madrid como el centro de la acumulación de poder, un poder que por momentos parecía envidiar y por momentos rechazar.

La burguesía catalana, como lo explica Nadal (1992), tuvo para instaurarse el acceso a fuentes energéticas como el carbón y el agua a vapor, lo que reconfiguró el dominio del espacio geográfico en aquella región. Esto, pensando en Williams (2001), también produjo una revisión del concepto del campo y de la ciudad, y de las interacciones que existían entre estos dos espacios. El industrialismo adopta la forma de civilización y el campo de barbarie, con la paradoja de que sin este último no existiera el primero, sobre todo sin la presencia en recursos de materia prima, y con la salvedad de que lo moderno-nacional se sirve del universo representacional del campo para construir sus afanes nacionalistas.

Así, no tardaría en llegar a la ciudad una de las formaciones

más agudas de lo “civilizado”: la opinión pública. Barcelona llega a establecerse en ese plano como un territorio decisivo de formación de lo catalán a través de la opinión pública y de las divergencias de opinión, que dan lugar a la generación de un campo de acción por parte de los partidos políticos.

Figueroa (2001) continúa señalando el énfasis de la burguesía en la concreción de un territorio industrializado, que vendiera manufacturas a la península. Esto, aunque no de modo tajante, sí justifica un interés principalmente económico por parte de esta clase en la formación discursiva de un nacionalismo excluyente y, por supuesto, diferenciado. Hay entonces una inserción en la cultura misma de esta región, que pasa por una reinención del catalán como lenguaje primario de este espacio y de una arquitectura “propia”, si se quiere, en su ciudad capital.

Las tensiones, como se había explicado antes, entre los nacionalistas conservadores y los liberales hispánicos, se ventilaban en la ciudad, en la que iban progresivamente ganando terreno la opción por lo catalán, en lugar de lo español. No existe en principio, como señala también Figuerola, una visión romántica de un nacionalismo afectivo, probablemente basado en el reino catalano-aragonés, o si lo hace, existe de forma precaria y reducida. Lo que hay es una conquista discursiva por parte de una clase social, que provoca más bien una visión de artificialidad en la unión catalana a España.

Lo que se consigue es una recreación de lo catalán. Es notable la manera en que esto se da, sobre todo partiendo de la dicotomía masa- élite: la primera estaría a cargo de revivir los nudos atávicos y las tradiciones ancestrales; mientras que la segunda, a la manera del Israel de los años cincuenta, estaría encaminada a registrar nueva producción cultural en el idioma primario.

Estos esfuerzos son acallados en el período de dictadura franquista. Pero cuando renacen, parecen tener un doble filo: por un

lado, y como se dijo arriba, el de la Barcelona casi imperial pero a la vez inclusiva, cosmopolita e incluyente –Figuerola discute la loada inclusión de los emigrantes en la lengua catalana con un argumento que utiliza Castells, que es el de la *catalanización* de una comunidad con altas tasas de fertilidad, en contraste con la originaria, cuyas cifras de nacimientos son cada vez menores-. Es decir, una Barcelona que ostenta su catalanidad con pompa y fiesta –en las calles y los monumentos- y que asume los “valores catalanes” de la tolerancia y el cosmopolitismo como valores universales y valores morales a la vez. Y, por otro lado, la Barcelona que asume la creación, por parte de la burguesía del siglo XIX, de un capital simbólico que busca patrones de identidad extranjeros como también propios, que son al mismo tiempo patrones de subordinación.

## El exilio como escenario

Una de las formas más claras para lograr entender la armazón discursiva sobre la identidad catalana y su relación con la memoria y la literatura escrita en Sudamérica, tiene que ver sobre todo con la idea del exilio, y de sus relaciones conflictivas con el nacionalismo. El exilio pensado como un puente en el que la ciudad de Barcelona y las personas que llegan de Sudamérica confluyen, se descubren, se miran y conviven y como un juego en el que “lo propio” se ve continuamente enfrentado con “lo otro”, encarnado en la figura de las personas que llegan de lejos, hablan otro idioma, visten distinto o tienen otras costumbres. En los textos de Bolaño, el exilio hacia la ciudad de Barcelona parece ser el punto final de una odisea de viajes, un lugar adonde llegan los “sudacas” y en el que les sucede de todo, menos sentirse en casa. El sitio donde deben lidiar contra la ilegalidad, la paradoja de haber creído que hablaban la misma lengua –que no lo era; el español o el catalán resultan demasiado distantes por momentos, al punto que parecen lenguas extranjeras- De todas maneras, Barcelona,

que siempre insiste en proyectarse como una ciudad abierta, cosmopolita y tolerante, considera un proyecto de nación que está más cerca de las nociones conservadoras (Figueroa, 2001) que del liberalismo propio de la modernidad europea. Para esto, con el propósito de erigir una Barcelona puramente catalana y poco mestiza, hace falta olvidar la noción del exilio, esa característica histórica que halla su apogeo en el siglo XX y que define buena parte del mundo de representaciones de occidente.

El exilio, la expatriación o la simple condición de extranjería<sup>26</sup> tienen que ver principalmente con una condición de extrañamiento (Said, 2001) y con una pérdida perpetua de la idea del hogar. El exilio se retrata, en realidad, como un nomadismo constante, que permite mirar todas las regiones del mundo con los ojos de un extranjero, a la manera mitológica del judío errante, cuyo verdadero hogar es la errancia en sí misma, o la idea mítica de una tierra lejana y acaso imposible, en donde finalmente descansar, pero a la que al final nunca se llega. En esta sensación de ansiedad y extrañamiento se produce un efecto paradójico pero a la vez enriquecedor: por un lado, hay detrás de esa ansiedad una fuente de temor por ser considerado “otro”, “extranjero” o “peligroso”, por otro lado ese temor inspira uno de los ímpetus más fuertes de la historia de la estética en Occidente, a saber: el hecho de que buena parte de la literatura, las artes plásticas o la filosofía hayan sido escritas por personas que se hallaban desterradas de su lugar de origen, como lo señala Said (2001).

En este marco, las ciudades suelen contener prácticamente a la totalidad de las personas exiliadas, debido a la mayor facilidad que brindan para insertarse en las dinámicas sociales y económicas locales, al eventual nexo que se podría lograr con personas del mismo origen y a la facilidad de salir, regresar o volver que otorgan los núcleos urbanos. Una vez más, Said (2001) observa a la ciudad –en su caso, a Nueva York– como el centro del desarrai-

go más brutal, pero a la vez como posibilidad de generar conocimiento sobre el otro, además de ser el espacio en que confluyen diferentes “condiciones” de exiliados a nivel geográfico, cultural o político.

De todos modos, también sería un error olvidar la atrocidad del exilio. El extrañamiento voluntario y, especialmente, forzado, de la tierra propia o inicial de una persona constituye uno de los shocks más fuertes que condicionan la vida del ser humano moderno.

El exilio está indudablemente ligado con la identidad. Probablemente ésta sea su faceta más política: el exiliado siempre cuestiona o interpela la identidad de la persona cuya tierra lo recibe; es por esto que algunos de los proyectos nacionales se han cimentado en la división entre aquel otro “extranjero” y exiliado en la tierra, y el uno a quien por “derecho natural” le pertenece. Esto ocurre, por ejemplo, en el caso de la construcción nacional israelí. La tradición, el juego del lenguaje propio y originario, el arraigo de lo mismo –tal vez de lo materno- se rompen con el exilio, ya sea con la evidencia del exiliado que llega o con la experiencia de exiliarse en un lugar distinto al propio. El exiliado no es solamente a los ojos de sí mismo un extraño; esa distancia que establece con lo originario también parece representar un peligro para las personas que habitan su propio lugar; es más, para el sistema político que esas personas han construido <sup>27</sup>.

Es así que el exilio puede también entrar en el peligroso plano de la no pertenencia, la “anomia topográfica”. Las masas de personas que huyen de su lugar de nacimiento, el artista que está en la ciudad finalmente y que echa de menos a su añorado hogar, tienen más de no-pertenecientes, que de vinculados a algún lado u a otro. La no-pertenencia es un estado de inseguridad, de no poder suscribirse ni con los propios exiliados, ni con los nuevos vecinos, ni con los que se quedaron. Hay un limbo, no solo espacial, en el exilio: la soledad aparece también como un espectro mental,



en tanto la experiencia de este fenómeno siempre tiende a ser principalmente individual –lo que se añora es el reducto propio de lo íntimo o lo personal, en conjunción con lo grupal–.

En el caso de Barcelona, múltiples novelas han tratado de tramar el estado de exilio en la propia ciudad: *El viaje vertical* (1999), de Enrique Vila-Matas, por ejemplo, relata las múltiples vivencias de un ciudadano barcelonés al que le abandona su esposa. La ciudad, finalmente, parece tomar otro sesgo, y la serie de infortunios que vive el personaje le dan una idea de una urbe desconocida, casi enemiga, en la que, por otra parte, había pasado buena parte de su vida. En *Amberes* (2002), Roberto Bolaño poetiza el extrañamiento y la soledad del exilio en pueblos próximos a Barcelona. Este texto parece unirse con “Sensini”, un relato extraído del libro *Llamadas telefónicas* (2002), en el que el protagonista, junto a otro escritor de nombre Sensini, experimentan la soledad del exilio y el vacío en España, y en Cataluña más puntualmente, como dos narradores sudamericanos, exiliados por la dictadura, que compiten en concursos de provincia. Las calles suelen estar vacías. Los inviernos son largos y sin posibilidad de salida. La sensación de desapego, de desarraigo, la falta de la proximidad y la cercanía de la precariedad parecen estar siempre presentes en “Sensini”, principalmente cuando se trata de amistades truncadas en la imposibilidad de la lejanía, con el sentimiento de estar en la periferia de por medio, y con el dolor de no tener ya ningún sitio adonde regresar:

La forma en que se desarrolló mi amistad con Sensini sin duda se sale de lo corriente. En aquella época yo tenía veintitantos años y era más pobre que una rata. Vivía en las afueras de Girona, en una casa en ruinas que me habían dejado mi hermana y mi cuñado tras marcharse a México y acababa de perder un trabajo de vigilante nocturno en un camping de Barcelona, el cual había acentuado mi disposición a no dormir durante las noches. Casi no

tenía amigos y lo único que hacía era escribir y dar largos paseos que comenzaban a las siete de la tarde, tras despertar, momento en el cual mi cuerpo experimentaba algo semejante al *jet-lag*, una sensación de estar y no estar, de distancia con respecto a lo que me rodeaba, de indefinida fragilidad. (Bolaño, 2002:)

El exilio aparece en Barcelona o en Cataluña. En medio de las calles repletas de monumentos, con sus nombres catalanes y sus barrios de arquitectura única. Es transversal a las opuestas vicisitudes nacionalistas que aplastaron y revivieron a la ciudad en diversas décadas del siglo XX. Entre las personas propias de la ciudad, transitaban, casi invisibles, los otros ciudadanos de la Barcelona mediterránea: sudacas, africanos, asiáticos, europeo-orientales o españoles mismos. Narrando otra posibilidad de memoria.

## **2666 y la narrativa de Bolaño**

A finales del año 2008, en el suplemento dominical literario del New York Times, el novelista estadounidense Jonathan Lethem realiza la disección de *2666*, la más larga de las novelas de Roberto Bolaño, y la “ocupación primaria de sus cinco últimos años de vida”, (Lethem, 2008)

Lethem desarrolla un texto largo, en el que se subraya la presencia del escritor al lado de los grandes íconos de la literatura latinoamericana del siglo XX, como García Márquez, Vargas Llosa o Fuentes. Su nombre, maridado con los íconos del “boom” literario-mercantil de las décadas sesenta y setenta, es perennizado junto a su larga novela como parte del canon literario estadounidense sobre la literatura escrita en castellano. Lethem juega, sobre todo, con el tema del mal en Bolaño, con el nombramiento de lo innombrable, con la fusión entre literatura y moral, y con las cinco historias divididas que hacen que *2666* tenga más del mil páginas.

Lo que no menciona, pero sí lo hace uno de los más conocidos críticos mexicanos, Christopher Domínguez Michael (2005), es que otro de los puntos centrales en la novela es la discusión entre olvido y memoria, entre lo visible e invisible, conceptos que encarna el persona de Archiboldi, como se verá más adelante. Y el del desplazamiento, narrado por Bolaño como una suerte de *viaje sentimental* a la forma de Kerouac, o una *Bildungsroman* de donde se adquieren las enseñanzas primarias vitales, o una huida que más parece un escape violento hacia un exilio sin fin.

En efecto: *2666* es una obra enorme, inabarcable o infinita, como también podrían ser las matrices temáticas que se desprenden de la novela. Y es probable que también puedan situar a Bolaño dentro del canon literario iberoamericano. Todo eso, sumado a su muerte temprana y a las conjeturas sobre su adicción a la heroína, su vida de “buhonero hippy” —en palabras de Javier Cercas, que incluye a Bolaño como uno de los personajes de su novela *Soldados de Salamina* (2004)-, y su condición de exiliado que reniega de su país de origen con la misma fuerza con que recuerda a México, ese posible centro nuclear de toda experiencia humana que va desde la violencia más horrenda hasta la amistad más sublime; todo ello lo convierte en una figura mediática más que en un escritor sobresaliente, es decir en una representación icónica más que en una posibilidad literaria.

Esto no resume la marejada de críticas que hubo, principalmente desde la aparición de la traducción en inglés del texto. Lo que queda de las reseñas y las búsquedas del sentido de la novela es, sin embargo y en muy buena parte, una enorme necesidad de canonizar a Bolaño hasta la cima de la referencia literaria, lo que, por una parte, impide una actitud más crítica hacia su obra —que, como cualquiera, está también sembrada de desperfectos- y, de la misma forma, limita lecturas osadas y tangenciales.

2666 es una novela dividida en cinco partes –“La parte de los críticos”, “La parte de Amalfitano”, “La parte de Fate”, “La parte de los crímenes” y “La parte de Archiboldi”- que son imantadas por la presencia –o la ausencia; o la búsqueda- de Archiboldi, escritor alemán cuyas obras y viajes y formas de vida se desconocen. De hecho, la primera parte comienza con cuatro críticos literarios intentando descifrar el paradero de este hombre. Por supuesto, aquí no queda demás señalar la similitud con la búsqueda de la poeta Cesárea Tinajero, que emprenden Belano y Lima en *Los detectives salvajes* (2003). Ni tampoco apuntar la alusión al viaje como motivo vital y primigenio de la experiencia, la necesidad de partir y desarraigarse, el exilio como cualidad universal del latinoamericano o la memoria como asidero y maldición.

Archiboldi parece denotar la cualidad clásica del escritor europeo trashumante, quizá una respuesta que suena desde el propio romanticismo; pero también puede sugerir la fortaleza de la obra sobre la biografía, o al menos sobre la persona del autor: a la manera de Salinger o Pynchon, Archiboldi se refugia en el más celoso anonimato. Sus libros parecen dirigir unívocamente la mirada, mientras que lo único sobre lo que se tiene certeza es su insistencia por el desplazamiento. O su ausencia.

En ese viaje que parte con la búsqueda de Archiboldi el libro también se desplaza. “La parte de Amalfitano” cuenta la historia de un profesor chileno radicado en Santa Teresa –doble de Ciudad Juárez- de nombre Óscar Amalfitano. Aunque no se sabe muy bien por qué él ha ido a terminar en aquella ciudad –él mismo se lo pregunta (211)-, sus actividades como profesor, como padre y como ex pareja de una mujer que lo abandonó para seguir a un poeta encerrado en un manicomio del norte de España –alusión a Leopoldo María Panero- tiene a la literatura como elemento nuclear.

Señala Domínguez Michael (2005) el carácter funcional de esta parte, que parecería actuar principalmente a manera de una

bisagra entre la búsqueda de Archimboldi y los crímenes de Santa Teresa. No es tanto así: Amalfitano representa la condición del viaje y del exilio, además de la soledad y la locura misma del viaje, algo que aparece en las páginas que le dedica el escritor a las travesías de la mujer que abandona al profesor chileno, que recorre –que yerra- España y Francia durante años, hasta el punto de parecer olvidar a su propia hija. Del mismo modo, “La parte de Fate” recorre los abismos de la frontera –Bolaño, como bien lo ha sabido decir el propio Domínguez Michael, ha sabido tratar con singular habilidad la cuestión de la frontera, apartándola del folclorismo pintoresco o del amarillismo literario.

En “La parte de los crímenes”, Bolaño se acerca, con la ayuda de *Huesos en el desierto* (2003), de Sergio González Rodríguez, a los feminicidios de Santa Teresa o Ciudad Juárez. Los crímenes se suceden con la misma -o mayor- velocidad que los desplazamientos, que los viajes que se dan entre fronteras, sobre todo entre la mexicana y la estadounidense, que representan bastante más que una línea divisoria entre el primer y el tercer mundo<sup>28</sup>. El relato de las mujeres muertas, violadas y torturadas en el desierto o en galpones vacíos, se contrapone con la narración de personajes turbios, que viajan en grandes vehículos polarizados y que tienen contactos con la policía de los dos lados de la frontera.

“La parte de Archimboldi” se cierra con un esbozo de la figura del escritor alemán buscado, cuyo semblante aparece, bajo otro nombre, en Santa Teresa. Esto, como bien ha sabido advertir Elmore (En Paz Soldán et al., 2008), provoca un puente entre el terror y la violencia de la Segunda Guerra Mundial y el del feminicidio contemporáneo<sup>29</sup> como escalas potenciadas del vacío al que se aboca el mundo en su estado más puro de violencia.

Así terminan más de mil páginas de novela. El tema de la frontera, la matanza de mujeres indefensas y la alusión a Latinoamérica

ca como territorio salvaje procuran, como si la muerte de Bolaño no fuese suficiente, una bomba mediática en los círculos literarios comerciales y académicos.

Como ya se explicó arriba, las páginas críticas con respecto a esta novela –póstuma- de Bolaño son enormes. Para este propósito, sin embargo, es pertinente rescatar solamente dos aristas interpretativas que surgen a partir de la lectura del texto y de la obra crítica alrededor de él. En primer lugar, salta la cuestión del viaje y el exilio y a continuación la de la memoria del horror en tanto problema central del recuerdo. En medio de esas nociones, por supuesto, está la ciudad, o los descampados suburbanos como los de Santa Teresa, que no se entienden sin la presencia de la urbe como generadora y contraparte –o parte central, acaso-, de ellos mismos.

Ya en una de las primeras novelas de Bolaño publicadas por una editorial, de amplia difusión *La literatura nazi en América* (2005), aparecen estos dos temas, tratados en la forma de personas exiliadas que reviven –u olvidan- su pasado de violencia y exterminio en nuevas tierras. El caso de aquellos escritores que se enfrentan al terror y a la literatura pone ya, desde muy temprano, en relieve el interés del escritor por lograr una relación entre la literatura y el mal total, entre la narración de ficción y el germen de la perversidad. El propio Elmore, en el análisis de *2666*, sitúa la génesis del tratamiento del mal encarnado en un personaje en la obra de Bolaño en *La literatura nazi*, y que se prolonga en *Estrella distante* (2000). El mal, acaso, aparece en la obra de Bolaño siempre de modo análogo al viaje. Es por eso que éste también tiene algo de fuga y de exilio. En este punto sirve citar un viaje de Lola, la esposa de Amalfitano, para poder colegir cómo se estructura el movimiento en buena parte de las obras de este escritor:

De alguna manera, que no explicó a Amalfitano, consiguió el dinero justo para el pasaje y un mediodía cogió el tren de Fran-

cia. Estuvo un tiempo en Bayona. Se marchó a las Landas. Volvió a Bayona. Estuvo en Pauy en Lourdes. Una mañana vio un tren lleno de enfermos, paralíticos, adolescentes con parálisis cerebral, campesinos con cáncer de piel, burócratas castellanos con enfermedades terminales, ancianas de buenos modales vestidas como carmelitas descalzas, gente con erupciones en la piel, niños ciegos, y sin saber cómo se puso a ayudarlos, como si fuera una monja vestida con vaqueros puesta allí por la Iglesia para auxiliar y encauzar a los desesperados que poco a poco se subían a autobuses estacionados fuera de la estación de trenes o que hacían largas colas como si cada uno de ellos fuera una escama de una serpiente enorme y vieja y cruel, pero eminentemente sana. Después llegaron trenes italianos y trenes del norte de Francia y Lola se movía entre ellos como una sonámbula, sus grandes ojos azules incapaces de pestañear, caminando con lentitud, pues el cansancio acumulado empezaba a pesarle, y siéndole franqueado el paso a todas las dependencias de la estación, algunas convertidas en salas de primeros auxilios, otras convertidas en salas de reanimación, y otra, sólo una, la más discreta, convertida en improvisada morgue donde yacían los cadáveres de aquellos cuyas fuerzas habían sido inferiores al acelerado desgaste del viaje en tren. Por la noche se iba a dormir al edificio más moderno de Lourdes, un monstruo de acero y vidrio y funcionalidad que hundía su cabeza erizada de antenas entre las nubes blancas que descendían grandes y pesarasas del norte, o que avanzaban como un ejército desordenado, fiado sólo a la potencia de su masa, desde el oeste, o que se descolgaban desde los Pirineos como fantasmas de animales muertos. Allí solía dormir en los habitáculos de la basura, tras abrir una puertecilla enana a ras de suelo. Otras veces se quedaba en la estación, en el bar de la estación, cuando el caos de los trenes remitía, y dejaba que los ancianos lugareños la invitaran a un café con leche y le hablaran de cine y de agricultura. (Boñaño, 2008: 232-233.)

La simple enunciación o narración de este pasaje ya es el terror del recuerdo. Lola está refiriendo a Amalfitano la forma en que se desplazó por Europa, y el viaje, más que un periplo, parece una película de horror. Lo que se recuerda de este no son necesariamente momentos plácidos o gratos, sino más bien escenarios sórdidos y dolorosos, casos de enfermedad física o locura, acercamientos a la sinrazón o a la sordidez. Las ciudades, como parece denotarse, son núcleos de este tipo de experiencia, y no funcionan como puerto de llegada o remanso de ninguna clase.

Lo mismo parece ocurrir en *Amuleto* (1999), el recuento desesperado del viaje de Auxilio Lacouture, cuando recuerda, escondida en uno de los baños de la UNAM, en México, su largo periplo por Sudamérica. No es que Lacouture fuera siempre —en todo momento— presa del pánico, el desarraigo o la persecución, pero pareciera que en su memoria, o que en la función de la memoria que se vislumbran en los textos de Bolaño, solo hubiese espacio para recordar el horror y la violencia. En ese sentido, el viaje parece también, y además de una experiencia vital, una vía obligada de escape. Aunque circular. Porque adonde se llegue, a las ciudades que parezcan recoger por un instante las estancias sedientas de los personajes, se les impregna de nuevo el germen del terror, del horror o de la violencia. Ésta parece ser la quintaesencia del *ethos* latinoamericano, como lo plantea el narrador de “El ojo Silva”:

(...) Lo que son las cosas, Mauricio Silva, llamado el Ojo, siempre intentó escapar de la violencia aun a riesgo de ser considerado un cobarde, pero de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende. (Bolaño, 2001: 5.)



El viaje y la memoria están presentes en esta aseveración. La violencia, y por tanto el horror, resultan para los nacidos en Latinoamérica inevitables vaya uno donde vaya. De allí que se busquen vías de escape o conatos de exilio. El problema es que la violencia persiste o pervive, más aún en los sitios donde se piensa haber finalmente recalado, como la Barcelona de 2666, de la que se hablará más tarde.

*Confesiones de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (2006), escrito a dos manos con Antóni García Porta y publicada por primera vez en 1984, parece ser la sala de anticipo de esta poética de Bolaño. Un joven español persigue a una delincuente sudamericana, y las ciudades o los recintos por los que pasan siempre suponen un enfrentamiento con el mal. Más allá de la noción de la ilegalidad que suele contener un *road trip*, el *pathos* de aprendizaje, pero a la vez de dolor, ya aparece en el viaje como uno de los motivos centrales de la obra de Bolaño.

La lista podría continuar, sobre todo deteniéndose en los relatos del escritor, que normalmente refieren experiencias sobre el exilio y el desasosiego a la vez, que parecen a la vista inseparables y cosustanciales. Esto ocurre en el relato que le da título a uno de los libros de cuentos, *El gaucho insufrible* (2003b). El personaje central, un hombre que ha dejado la ciudad por el campo pero luego, a causa de la crisis argentina, tiene que volver al campo, donde se halla envuelto en una situación de horror, metaforiza la insistencia de Bolaño por encontrar siempre un atisbo de horror en cualquier lugar donde una persona se asiente, especialmente si es una ciudad, o una huida de la ciudad —el campo—. En “El gaucho insufrible” hay varias menciones a ciudades, donde algunos de los personajes secundarios parecen haber pasado estancias agradables: Praga, Lyon, Berlín... Sin embargo, en la prosa del escritor estas estancias son nombradas solamente de paso, hasta convertirse en postales anecdóticas, y dar paso a un problema.

En la introducción de *Amberes*, del mismo modo, Bolaño intenta describir una de las estancias en una ciudad. En este caso es Barcelona, puerto de recalada final biográfico como literario de Bolaño.

En aquellos años, si mal no recuerdo, vivía a la intemperie y sin permiso de residencia tal como otros viven en un castillo. [...] Mi enfermedad, entonces, era el orgullo, la rabia y la violencia. Estas cosas (rabia, violencia) agotan y yo me pasaba los días inútilmente cansado. Por las noches trabajaba. Durante el día escribía y leía. No dormía nunca. Me mantenía despierto tomando café y fumando. Conocí, naturalmente, gente interesante, alguna producto de mis propias alucinaciones. Creo que fue mi último año en Barcelona. [...] Cuando caía enfermo releía a Manrique. Una noche concebí un sistema para ganar dinero fuera de la ley. Una pequeña empresa criminal. En el fondo todo consistía en no hacerse rico de golpe. Mi primer cómplice o proyecto de cómplice, un amigo argentino tristísimo, me contestó con un refrán que más o menos venía a decir que cuando uno está en la cárcel o en el hospital, lo mejor es estar también en su propio país, supongo que por las visitas. Su respuesta no me afectó en lo más mínimo, pues me sentía a una distancia equidistante de todos los países del mundo. Más tarde abandoné mi plan al descubrir que era peor que trabajar en una fábrica de ladrillos. [...] No creía que iba a vivir más allá de los treintaicinco años. Era feliz. Luego llegó 1981 y, sin que yo me diera cuenta, todo cambió. (Bolaño, 2002: 5-6.)

Por supuesto, aquí ya no hay viaje. Hay estancia, sedentarismo. Pero la ciudad, adonde Bolaño llega después de haber recorrido medio mundo, no le genera ningún apego. Se siente, de hecho, equidistante de todos los países del mundo. No hay lugar original, no hay el concepto alemán de patria –*Heimat*, esa mezcla de hogar con suelo propio-. Lo que parece persistir es la soledad, la enfermedad y el mal: el crimen como proyecto de salida –algo que recuerda a Arlt- y el desarraigo como condición esencial en

la vida. Lo que cruza transversalmente toda esta descripción es la literatura, que atraviesa las miserias y la soledad, y parece darle sentido a un escenario tan enormemente triste.

Si la narrativa configura el espacio de interpretación literaria, menos biográfica y más metafórica, la poesía de Bolaño, no siempre con un homogéneo nivel de calidad ni con logros equiparables a su narrativa ambiciosísima, sí permite acercarse al Bolaño real, al personaje posible de biografiar: sus textos dispersos, reunidos en antologías póstumas, juegan desde temprano con la idea del detective salvaje, aquel exiliado, viajante empedernido, literato infatigable, que no encuentra su lugar si no es en el paréntesis del trayecto, es decir en la movilización y la certeza del abandono del sitio. En una de las tempranas ediciones de *Los perros románticos*<sup>30</sup>, se lee esto:

Y a veces sueño que Mario llega  
 Con su moto negra en medio de la pesadilla  
 Y partimos rumbo al norte,  
 Rumbo a los pueblos fantasmas donde moran  
 Las lagartijas y las moscas.  
 Y mientras el sueño me transporta  
 De un continente a otro  
 A través de una ducha de estrellas frías e indoloras,  
 Veo a la moto negra, como un burro de otro planeta.  
 Partir en dos las tierras de Coahuila.  
 Un burro de otro planeta  
 Que es el anhelo desbocado de nuestra ignorancia,  
 Pero que también es nuestra esperanza  
 Y nuestro valor.

Pareciera que aquí reside la clave de la hipótesis que sobre Bolaño se quiere sostener: en primer lugar, el universo onírico –que se manifiesta con claridad en *Los detectives salvajes*, *2666*, *Nocturno de Chile* y varios de sus cuentos de exiliados, desplazados o melancólicos- como universo real en tanto espacio revelador de las angustias y los deseos; en segundo lugar, el concepto de camaradería y amistad, con la literatura que funge como pegamento entre los compañeros –algo que se puede rastrear desde *Estrella distante* y *Los detectives salvajes*, donde alcanza su punto más notable, refiriendo la amistad entre Bolaño y el poeta Papasquiaro, transfigurados en Arturo Belano y Ulises Lima, como se verá más tarde, y que culmina con *2666*-, con la literatura que es aprendizaje pero al mismo tiempo destino mismo y condena; en tercer lugar, el rastro del hedor, del dolor y el espanto, que parece permanecer así se adopte el modo de fuga –de exilio-; y en cuarto lugar el valor, la esperanza o la ignorancia, que resultan lo mismo: un resuello de terror que se resuelve con el viaje, que a su vez continúa en la llegada a otro lugar, y que provoca la fuga, para repetirse así constantemente.

*2666* entraña, pues, la noción del viaje, la frontera y el escape, cimentada en el terror, en la pesadilla del sedentarismo y en el periplo como única noción posible. En cierto sentido, “La parte de los crímenes”, ese pozo ciego de la violencia y el horror, confirma esto al producirse en un lugar estático, aquel espacio donde ha ido a recalar Amalfitano y su hija Rosa, que sale despavorida con destino final Barcelona al siguiente día que un gran vehículo polarizado la hubiese estado siguiendo. Amalfitano, que se queda, parece volverse loco, o al menos excesivamente lúcido. Es así que en la propuesta estética de Bolaño parece no haber demasiado espacio para la resolución de la inmovilidad. La ciudad y el quedarse producen horror y locura; marcharse, aunque sea para repetir la experiencia del terror en el siguiente puerto, en la siguiente ciudad, podría ser la mejor opción.

## El terror y la no-memoria

Como se ha dicho ya anteriormente, el terror, la violencia, el miedo, la angustia y el dolor, palpables en buena parte de la obra de Bolaño, repletan la poética de su narrativa de tristeza e incertidumbre, como ya lo dijo Carlos Franz –que cita a Fate, el detective norteamericano, cuando dice que la vida es de una tristeza insoportable- (2008, en Paz Soldán et al.) pero también generando una reflexión sobre la condición del exilio latinoamericano, propulsado por el horror del hambre, la persecución política o la simple noción del errar como condición iniciática del ser latinoamericano.

Vale de nuevo volver a *Amuleto*. Como se mencionó también antes, la protagonista del relato retrata desde el encierro obligado en un baño de la UNAM sus periplos por Sudamérica. *Amuleto*, aunque acaso sea la obra menos lograda de Bolaño, probablemente también exude de forma más clara su poética, en tanto el relato se construye en base al miedo, a la huida y al viaje mismo que son centro mismo de la narración. Por supuesto, esto también se percibe en las dos novelas mayúsculas del autor, pero ellas no se limitan al viaje en forma de narración-trama-desenlace, y a la estática, por otro lado, como punto del pánico antes de la llegada de la muerte. Auxilio Lacouture recuerda entre el mierdero de un baño y en plena estampida de persecución las relaciones siempre presentes entre literatura –especialmente poesía- y viaje, y entre el exilio y lo latinoamericano como la misma cosa.

Si Lacouture cuenta esto, los detectives salvajes de la novela homónima parecen también siempre estar huyendo del terror, y en esa huida hallar más de lo mismo. Belano y Lima ya tienen, en *Los detectives salvajes*, el primer acercamiento a las muertas de Juárez, asesinadas en una ciudad que toma el nombre de Santa Teresa. Y uno de los primeros encuentros con “Santa Teresa”, que aparece como ciudad pero también como el nombre de una de las

amantes de Arturo Belano, dan la primera pista hacia el centro mismo del misterio del horror total, encajado en aquel sitio, que parece ser, como ya lo advirtió el revelador ensayo de Elmore (2008), el punto cero del horror del siglo XX.

Las referencias de llegada hacia esta ciudad se muestran en algunos de los relatos de Bolaño. Los crímenes perpetrados contra las mujeres de manera salvaje y anónima también, pero es *2666* que se ocupa principalmente de ello.

En principio, parecería que esta novela fuera solamente la novela del horror, aunque también es un texto que acerca la literatura y la violencia con un resultado asombroso. Aquí los personajes de Bolaño son, por supuesto, experiencias literarias individuales, pero también testigos de un dolor proveniente de las entrañas mismas de Latinoamérica, o acaso de la condición humana. Siguiendo este razonamiento, estos personajes *no generan memoria*, sino que *lo son*:

[Amalfitano] convertía el dolor de los *otros* en la memoria de *uno*. Convertía el dolor, que es largo y natural y que siempre vence, en memoria particular, que es humana y breve y que siempre se escabulle. Convertía un relato bárbaro de injusticias y abusos, un ulular incoherente sin principio ni fin, en una historia bien estructurada en donde siempre cabía la posibilidad de suicidarse. Convertía la fuga en libertad, incluso si la libertad sólo servía para seguir huyendo. (Bolaño, 2008: 244.)

Lo que puede destilar de esto es una atmósfera de mal que inunda el mundo, y unas experiencias individuales que no necesariamente son excepcionales, sino que la representan. De hecho, Amalfitano conjetura con esta posibilidad en medio del miedo del asesinato a otras mujeres —que, según le dicen, ocurre lejos de la zona en que él habita pero que, a la postre, marcará el exilio de su hija Rosa— y parece expiar con su reflexión esa violencia silen-

ciada, de la que no hay un claro responsable que parece brotar del vacío del desierto o de las vallas que separan el primero y el tercer mundo, y que es paralela a la ausencia y al posterior origen del que se habla de Archimboldi.

Aunque *2666* pueda ser acaso la obra más representativa, que discuta la violencia y el crimen y el olvido desde la literatura, las raíces de la indagación del mal y el viaje como consecuencia y encarnación de éste son legibles en obras anteriores. *La literatura nazi en América* (2005), que se presenta como un diccionario de los autores que coquetean con la noción del mal absoluto en América Latina, es el puntapié inicial. Luego los cuentos y las pequeñas novelas. Algo en lo que sí resulta útil detenerse es en el rol de la ciudad en estos periplos de los personajes de Bolaño. Cuando llegan a éstas, sean Barcelona, México o Tel Aviv, no pueden evitar incorporar el horror mismo, potenciado en las dinámicas urbanas. En “Días de 1978”, la violencia del viaje en exilio se aúna con la estancia en la ciudad, en el mirarse en desgracia en la urbe.

Aquí podría terminar la historia. B detesta a los chilenos residentes en Barcelona aunque él, irremediamente, es un chileno residente en Barcelona. El más pobre de los chilenos residentes en Barcelona y también, probablemente, el más solitario. O eso cree él. (Bolaño, 2002b: 66.)

Al final, lo que esto produce, como en el cuento Gómez Palacio o como en el cuento Muerte de Ulises, es un distanciamiento de la ciudad que, aunque haya sido un territorio habitado en el pasado, muta y se vuelve agresiva o indiferente. En ese sentido, la ciudad no es otra cosa que un hervidero de maquinaciones malignas y, a la vez, una imposibilidad del regreso a casa. Últimos atardeceres en la tierra, un relato incluido en *Putas asesinas* (2001), juega con la descripción de dos puntos, uno de partida y otro de llegada, y del viaje entre ellos. Un padre parte de vacaciones con

su hijo, y al llegar a la ciudad balneario donde pretende descansar, se producen acontecimientos extraños que les llevarán a los dos a enfrentarse a una situación mortal. Acaso no valga la pena profundizar tanto en el argumento, pero sí notar que las ciudades en la obra de Bolaño operan como depósito del mal del que se intenta escapar, y que permanece, tanto en la ciudad de destino, como en el viaje mismo.

En esta constatación de violencia y horror en la misma ciudad, se produce un viraje con la memoria.

Si, como se había visto antes, la memoria requiere de un espacio y un tiempo mental, en las obras de Bolaño ésta parece no afincarse. El terror como poética en una literatura –se puede pensar en Lovecraft también– se anida normalmente en una circunscripción física, pero Bolaño procura que ésta siempre se desvanezca y que, en su lugar, surja la figura del viaje como centro de esta narración. En efecto, el arraigo a una ciudad o a un país resulta para los personajes de *2666* como de varias otras obras más cortas, una empresa destinada al fracaso. La ciudad, como se mencionó ya, expone más duramente la herida y el dolor, y en ese alejarse, el viaje o el exilio o el desarraigo son las opciones que quedan.

Probablemente esto se deba no al horror que “brote” de cualquier lugar del que se tenga que huir, sino más bien de su memoria. Sin enfatizar demasiado los paralelismos entre obra y autobiografía, lo que se lee de los personajes y de la experiencia de Bolaño como chileno que huye de una cárcel, no es tanto el dolor de la experiencia en sí, sino el dolor de recordarla, o el dolor de abandonar el espacio de manera tan violenta o abrupta.

El horror dictatorial, que tiene un referente concreto en vidas y dolores personales, demasiado real, se reconstruye en la novela



mano a mano con con una historia literaria imaginaria, que se aleja y se acerca de la que el lector reconoce como verídica. (Fischer en Paz Soldán et al, editores, 146: 2008).

Así, la experiencia del dolor no se da tanto in situ, sino en un proceso de organización mnemotécnica. El hilo que se tiende entre el presente y el pasado genera, desde el mismo ahora, una operación de posmemoria que tiene como resultado un sentimiento de desasosiego. Si bien el horror se presenta también en los lugares, como una condición necesaria de habitarlos, parece ser más el trabajo mental con el pasado el que produce la experiencia de la angustia. En *Amuleto* (1999) y *Los perros románticos*, como en *Estrella distante*, en ciertos pasajes de *2666* (2008) como en *Amberes* (2002), el proceso de rememoración se impone sobre la experiencia misma como fuente del dolor. Hay un narrador que mira en tiempo presente la sucesión de acontecimientos en un pasado. La situación en ese presente, que por lo general es desafortunada, podría explicarse por la magnitud de la experiencia del pasado. En consecuencia, en ese recordar aparece un abismo. La estrategia parece ser la no-memoria, reflejada al menos en esa posición de sentirse equidistante de cualquier parte del mundo, es decir, en el ejercicio de la renuncia del apego a la calidez del hogar o del punto de inicio. Amalfitano, quien se pregunta qué ha venido a hacer en Santa Teresa, es un chileno exiliado que ha vivido una larga temporada en Barcelona. El yo poético de “Los perros románticos” rememora con nostalgia y crudeza la experiencia del primer exilio. Lo mismo sucede con Bolaño, el personaje narrador de *Estrella distante* (2000), para quien el ejercicio de memoria de su lugar natal y de juventud resulta una indagación de inconmensurable dolor y una sugerencia a la probable relación entre arte y dolor, o entre literatura y violencia. Esto lo amplía María Luisa Fischer:

Por razón de las demandas éticas que impone al lector el contexto histórico aludido, *Estrella distante* obliga a preguntarse, una vez más, cómo y cuándo puede la imaginación literaria hacerse cargo de la violencia y el horror históricos y qué sentidos nuevos podrían adquirir cuando se los reelabora desde la literatura. (Fischer en Paz Soldán et al, editores, 147: 2008.)

El trabajo central consiste, entonces, en lidiar desde la literatura con la violencia, o, como lo señala la misma María Luisa Fischer “cómo y cuándo puede la imaginación literaria hacerse cargo de la violencia y el horror históricos y qué sentidos nuevos podrían adquirir cuando se los reelabora desde la literatura”. (Fischer en Paz Soldán et al, editores, 147: 2008.) Y se lo realiza desde la estrategia de la no-memoria, o si se quiere, del rechazo a la memoria en tanto asidero del punto de origen.

## Barcelona y el proyecto de la memoria cerrada

Si México es el punto ciego donde se manifiestan los enigmas y el vacío del universo, como lo señala Domínguez Michael (2005), Barcelona es el punto final de la travesía, la ciudad donde recalcan los viajeros, los detectives salvajes.

En principio, Barcelona parece ser, en la narrativa de Bolaño, el arribo definitivo a un espacio sin horror, o al menos a un lugar fuera del círculo de atrocidades que representa el tercer mundo. Los personajes que Bolaño retrata en su narrativa, y que llegan a Barcelona, parecen siempre haber encontrado, en una primera instancia, un punto de sosiego a la persecución o al hambre o al peregrinaje. En ese sentido, la primera vista de Barcelona calzaría perfectamente con el afán discursivo de esta ciudad, que es el de la construcción de un espacio esencialmente catalán pero también cosmopolita y civilizado. Para la poética profundamente latinoamericana de los textos de Bolaño, Barcelona es el salto coherente hacia el primer mundo, o también, dicho acaso de otra manera,

la posibilidad de afincarse en un lugar decente y con menor violencia. Es así que Barcelona resulta un punto casi obvio de salto, como si para un sudamericano estudiante o disidente, o para un africano futbolista, llegara a ser un espejismo de lo ideal de la migración.

Luego, tanto en las novelas como en los cuentos, esta imagen inicial de la ciudad se va desmoronando. Se podría pensar que ella se desdibuja en las dificultades de inserción, en el extrañamiento con la gente que produce siempre la migración, pero parece más bien que Barcelona finalmente, y pese a ser el punto de recalada de algunos personajes, se resuelve en experiencias de violencia, de soledad o de terror.

La ciudad de la sensatez. La ciudad del sentido común. Así llamaban a Barcelona sus habitantes. A mí me gustaba. Era una ciudad bonita y yo creo que me acostumbré a ella desde el segundo día (decir el primer día sería una exageración), pero los resultados no acompañaban al club y la gente como que te empezaba a mirar raro. (Bolaño, 81: 2001.)

En Barcelona encuentra el periplo su fin en varias de las narraciones de Bolaño. Arturo Belano, como se verá más adelante, sigue moviéndose, pero encuentra en aquella urbe su universo esencial, que es su madre habitándola. El exiliado de “La nieve” también termina en Barcelona, aunque no sabe muy bien por qué. Acaso el tiempo del viaje sencillamente terminó. Es interesante volver a las escenas de Rosa y su padre, Amalfitano, en “2666”, cuando se separan y parece producirse en la novela una escisión continental entre la trama sórdida del tercer mundo y la llegada a Barcelona, al primer mundo, como la posibilidad más cercana al sosiego: el uno se queda en la ciudad del terror, y la otra parece ir a un lugar más salvo, sobre el cual Amalfitano conjetura:

Como si tuviera rayos X en los ojos revisó sus ahorros y calculó que con lo que tenía guardado Rosa podía volver a Barcelona y aún le quedaría dinero para empezar. ¿Para empezar qué?, eso prefirió no responderlo. Se imaginó a sí mismo encerrado en un manicomio en Santa Teresa o en Hermosillo, con la profesora Pérez como única visita ocasional, y recibiendo de vez en cuando cartas de Rosa desde Barcelona, en donde trabajaría y terminaría sus estudios, en donde conocería a un chico catalán, responsable y cariñoso, que se enamoraría de ella y la respetaría y cuidaría y sería amable con ella y con el que Rosa terminaría viviendo y yendo al cine por las noches y viajando a Italia o a Grecia en julio o agosto, y la situación no le pareció tan mala. Después examinó otras posibilidades. (Bolaño, 2008; 271.)

No hay más referencias de sosiego con respecto a esta ciudad. De hecho, la última vez que aparece la palabra “Barcelona” en *2666* es en la página 698, un poco después de la mitad del libro. Esto no significa necesariamente que en la ciudad se esconde la placidez mientras que en México permanece el horror. La forma en que huye Rosa da a entender, más bien, una prolongación de ese horror viviente en esa ciudad, una reiteración del miedo y la violencia.

Al recorrer no solamente *2666*, sino buena parte de la obra narrativa de Bolaño, España –y, en concreto Barcelona y sus pequeñas ciudades aledañas– es la imagen del descansadero final de los personajes, aunque éstos tampoco encuentren allí el lugar idílico que estaban buscando. Barcelona no está exenta de horror; Bolaño retrata, en *Llamadas telefónicas* (2002b) una Barcelona en ruinas, tugarizada no solamente por la llegada de la inmigración, sino también por las prácticas de sus propios habitantes. De alguna manera, Barcelona, si no es el destino final, es el viaje *al* final. Buena parte de los personajes en la narrativa de Bolaño terminan en Barcelona, pero si no lo hacen, relacionan con ella un vínculo de fin. En *Los detectives salvajes* (2003), Arturo Belano,

uno de los personajes errantes que buscan la huella final de Cesárea Tinajero pero que construyen su poética como personajes a partir del viaje, llega a Barcelona, donde estaba su madre. Por supuesto, la ciudad modernizada y cosmopolita por la fuerza, no aparece:

Arturo Belano llegó a Barcelona a casa de su madre. Su madre hacía un par de años que vivía aquí. Estaba enferma, tenía hipertiroidismo y había perdido tanto peso que parecía un esqueleto viviente.

Yo por entonces vivía en casa de mi hermano, en la calle Junta de Comercio, un hervidero de chilenos. La madre de Arturo vivía en Tallers, aquí, en donde ahora vivo yo, en esta casa sin ducha y con el cagadero en el pasillo. (Bolaño, 2003; 231.)

Y también:

Yo tuve ganas de decirle que el paro en Barcelona era grande, que su madre no estaba en condiciones de trabajar, que si se presentaba a un trabajo lo más probable era que asustara a sus jefes porque ya estaba tan flaca, pero tan flaca, que más bien parecía una sobreviviente de Auschwitz que otra cosa, pero preferí no decirle nada, darle un respiro, darme un respiro y hablarle de poesía. (Bolaño, 2003; 232.)

Hay una parada en Barcelona que acaso sea más estática, es decir un detenerse en la ciudad por un tiempo mayor que el promedio de los tiempos de permanencia en otras ciudades. Una de las explicaciones posibles nace de la figura de la madre, que encarna la tragedia de la propia ciudad, como se lee en la cita de arriba. No se debe dejar de pensar en 2666, cuando Rosa parte hacia Cataluña pensando en radicarse, y en el transcurso de esa partida absorbe el horror de los dos lados del Atlántico.

Del mismo modo, en el relato “Enrique Martín”, por ejemplo, la ciudad se convierte en un escenario del crimen, y parecería que allí el espejo donde intentó reflejarse la totalidad del proyecto nacionalista catalán, su espléndida modernidad, no pudiera haberse dado, al menos con coherencia. De hecho, uno de los personajes del cuento también huye de Gerona, aquel poblado cercano a la capital catalana, y el relato concluye con la frase “Ahora era a mí al que le tocaba huir”. (Bolaño, 2002; 28).

En “La nieve”, otro de sus relatos, un chileno de nombre Rogelio Estrada va a parar en Barcelona, después de varios años. Sin embargo, allí, cuenta Estrada, extraña Rusia, extraña algunas cosas de Chile, cuyos souvenirs y banderitas repletan el departamento en el que vive, en la calle Tallers.

Después, cuando vi que ya nada tenía que hacer en esa ciudad alemana, me vine a Barcelona. Aquí trabajo de profesor de gimnasia en un colegio privado. No me van mal las cosas, me acuesto con putas y soy asiduo de dos bares en donde tengo mi tertulia, como dicen aquí. Pero por las noches, sobre todo por las noches, extraño Rusia y extraño Moscú. Aquí no se está mal, pero no es lo mismo, aunque si me pidieras más precisión no sabría decirte qué es lo que echo de menos. ¿La alegría de estar vivo? No lo sé. Un día de éstos voy a tomar un avión y volveré a Chile. (Bolaño, 100; 2002b.)

Esta imagen final de un hombre que por el horror tuvo que salir de su ciudad natal, y que recalca en una Barcelona hostil y pobre es la que más interesa al análisis. De hecho, Barcelona aparece como una ciudad en la que se puede crear una rutina, con un *continuum* temporal que por fin se establece, al final del camino entre tantos saltos. Así, hay, por un lado, la imagen de la ciudad de Barcelona como punto final de periplo. Por el otro lado lo que se percibe, sin embargo, son las huellas del horror en esta ciudad, que puede ser el horror del recuerdo, es decir el interés porque no exista

una memoria –acaso por el dolor que ella suscita- o el horror de la soledad, del enorme vacío de un extranjero en una ciudad que se ha alimentado constantemente del discurso nacionalista y el afán posmoderno de lo cosmopolita. Al final, de la manera en que se resuelve todo esto, no quedan otras señales que el vacío del desarraigo, el esfuerzo por la no-memoria y la constatación de la no-pertenencia.

Todas las experiencias de los personajes de Bolaño pertenecen a la literatura. Si acaso, también eventualmente a su narración biográfica, cuando ahora se sabe que pasó las primeras temporadas en Barcelona apenas subsistiendo con cigarrillos, libros y lo poco de comer que le traía su amigo García Porta (García Porta en Haasnot, 2008). De todas maneras, lo que aquí es más relevante es la manera en que se escribe Barcelona, más como una ciudad en la que el extranjero lo es perennemente que una metrópoli abierta y cosmopolita; más como una ciudad enclaustrada en los clichés de su nacionalismo que como una ciudad con posibilidades reales de consolidación de un sistema liberal equitativo, en el que la noción básica de ciudadanía se ponga en práctica. Las putas, los tullidos o los exiliados de las obras de Bolaño pueblan una Barcelona que, en su plano más político, es decir en su desenvolvimiento cotidiano, los mira como anormales y marginales.

Por supuesto, lo son también en otras urbes. Lo que llama la atención, no obstante, es la dicotomía discursiva histórico-oficial de la ciudad por recrear el espacio de la posmodernidad cosmopolita de la mano con un nacionalismo férreo y autoindulgente, y un universo social que de todas maneras estigma a la diferencia.

Volviendo a *Amberes*, entre la dispersión de los relatos-poemas que se leen en el texto está la figura del Jorobadito. Acechando la estancia del narrador en un camping no muy lejos de la capital catalana, el Jorobadito aparece intermitentemente y el narrador lo observa y escribe sobre él.

El jorobadito en el bosque al lado del camping y las pistas de tenis y el picadero. Agoniza en Barcelona un sudamericano en un dormitorio que apesta. Redes policiales. Tiras que follan con muchachas sin nombre. El escritor inglés habla con el jorobadito en el bosque. (Bolaño, 67; 2002.)

¿Qué puede significar esta figura? Probablemente la semblanza del propio narrador. El Jorobadito como el anormal y el señalado, como parte de una ciudad finalmente desierta, repleta de sordidez. El Jorobadito es el horror pero también el escondite, el ubicarse en el bosque, lejos de donde haya policías que castiguen o deporten. Es probablemente la memoria transfigurada, es decir, la representación de lo real en un personaje fantástico. Si lo real no se asume con nombres porque la memoria de lo que ocurrió es demasiado violenta o tormentosa, la herramienta de Bolaño en la literatura parece ser la representación de ese horror por medio de la metáfora. La no-memoria se desentiende del testimonio real, y parece dejar espacio solamente a la literatura para representarla.

En *La literatura nazi en América*, el periplo de esta suerte de personajes abarca casi todo el mundo, con sendas paradas en algún rincón desde México hasta la Argentina. Los escritores nazis no se adscriben solamente a este pensamiento alemán: son en ocasiones nostálgicos fascistas, a veces pseudorreligiosos oscurantistas. La parte final del libro, la más larga y una introducción al texto *Estrella distante*, es una biografía ficticia de Carlos Ramírez Hoffman, que aborda el horror y la violencia en Argentina y Chile, no necesariamente mediante la experiencia nazi de forma directa, sino con su pista de desapariciones, exilios y asesinatos.

En esta parte aparece un personaje llamado Bolaño. Después de trashumar por varios países y de huir como solo se puede huir del mismo horror y violencia, Bolaño y otro personaje culminan



su periplo, en la ciudad de Barcelona, donde se acaba el viaje a través de las ideas y del mal del siglo XX. Ésta también es la manera en que termina el libro:

Tomamos el autobús que enlaza Lloret con la estación de Blanes y luego el tren a Barcelona. No hablamos hasta llegar a la Estación de Plaza Catalunya. Romero me acompañó hasta mi casa. Allí me entregó un sobre. Por las molestias, dijo. ¿Qué va a hacer usted? Me vuelvo esta misma noche a París, tengo vuelo a las 12, dijo. Suspiré o bufé, qué asunto más feo, dije por decir algo. Claro, dijo Romero, ha sido un asunto de chilenos. Lo miré, allí, de pie en medio del portal, Romero sonreía. Debía andar por los sesenta años. Cuídate, Bolaño, dijo finalmente y se marchó. (Bolaño, 127: 2005.)

## La nostalgia como hipótesis

¿Cuál es el principio de todo esto? ¿Cuál es la matriz primera de la renuencia a recordar y la huida inicial de todo el horror?

Como se había intentado señalar arriba, parece ser la memoria el depositario esencial del horror: aquella cavidad dentro de la que se genera una discusión y una reflexión en torno a la violencia de lo vivido y que, en consecuencia, parece preparar el terreno para la eterna fuga. Para referirse a esto, María Luisa Fischer y Paula Aguilar (en Paz Soldán et al., 2008), ubican el trauma de la dictadura chilena, el horror del asalto de los militares, el imaginario de la cárcel, la represión y la tortura, por lo demás muy cercana a la experiencia personal del propio Bolaño.

Sin dejar de lado los precisos aportes de las dos críticas arriba mencionadas, la reflexión –la posmemoria, si se quiere– sobre la violencia y el fracaso en la obra de Bolaño tiende a ubicarse más que en el punto chileno de la destrucción del sueño allendista,

en el derrumbe del sueño latinoamericano. Con esto se pretende enfatizar que la condición de Bolaño está más marcada por ser latinoamericano que chileno:

[P]ues a mí lo mismo me da que digan que soy chileno [...] Lo cierto es que soy chileno y también soy muchas otras cosas [...] Aunque también es verdad que la patria de un escritor no es su lengua o no es sólo su lengua sino la gente que quiere [...] [I]gual lo hicimos, porque fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron en Nicaragua, en Colombia, en el Salvador. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados. (Bolaño en Paz Soldán et al., 2008: 38, 40.)

Esta cita bien podría empatar con lo que señala la propia Aguilar (en Paz Soldán et al., 2008), en tanto parece haber en Bolaño la memoria de la militancia y el encanto por la revolución, de la mano con el testimonio del fracaso histórico y teórico de este proyecto. Es decir, la información mnemotécnica de la poética del romanticismo juvenil latinoamericano, y la posterior certeza de que aquello no era más que eso: romanticismo. Generoso y desinteresado, seguro; pero truncado de antemano como proyecto político y como posibilidad histórica.

Estas descripciones del recuerdo, tanto en los personajes como en los testimonios del propio Bolaño, así como las evocaciones de una infancia pobre pero feliz, evocaciones bucólicas –su discurso en Caracas a raíz de la aceptación del premio Rómulo Gallegos es un texto cuya valía aparece, entre otras, por la relación que el escritor establece con Latinoamérica como feudo de un pasado romántico y a la vez truncado- pero al mismo tiempo nostálgicas, hablan de una poética de la nostalgia en Bolaño, probablemente

entregada al anhelo de una tierra inexistente perdida, es decir, anclada en una ficción sobre un territorio posible, pero irreal.

Detrás de Bolaño no está Chile. Está el lugar perdido, la nostalgia por un espacio que probablemente nunca existió, pero que se fabrica en la cabeza como oposición al desencanto de la fuga y la extranjería. En ese sentido, la nostalgia para Bolaño es la patria que nunca fue Chile, el imaginario latinoamericano que abarca la Tierra de Fuego y Tijuana, y que transmite un sentimiento de pérdida y desplazamiento.

Svetlana Boym (2001) señala que la nostalgia puede ser divisiva. No hay rastros de tal parnaso anterior en la obra de Bolaño; tampoco, obviamente, desde una perspectiva histórica. Puede no existir un recuerdo preciso de la añoranza iniciática ni en su propia poética ni en la memoria social, y de ahí la división que establece la nostalgia en tanto eventual ficción sublimada del recuerdo. Pero probablemente sí lo haya para explicar la inefable tristeza con la que se manejan sus textos –a decir de Carlos Franz (en Paz Soldán et al., editores, 2008), y la melancolía y el desarraigo con que viven sus personajes. Esto, en palabras de la propia Boym, es parte de una nostalgia “reflectiva” (2001), que distingue entre la memoria nacional o la identidad nacional y la memoria social, y por otro lado los anhelos individuales, que no procuran una alteración colectiva de la percepción del pasado. La nostalgia reflectiva se confina al encantamiento individual, a la ficcionalización de la patria como territorio edénico más personal o familiar que social o popular. Continúa Boym al respecto:

La nostalgia moderna es un duelo por la imposibilidad del retorno mítico, por la pérdida de un mundo encantado con claras fronteras y valores. Podría ser una expresión secular de un anhelo espiritual, una nostalgia por un absoluto, un hogar que es tanto físico como espiritual, la unidad edénica de tiempo y espacio antes de su entrada a la historia. (Boym, 2001; 8.)<sup>31</sup>

Esto coincide con la observación de Lukács (en Boym, 2008), que presta atención a la fragmentación, en la era moderna, de la totalidad de la experiencia. Así pues, se podría entender la llegada de la nostalgia como un repensar del tiempo y del espacio, o al menos como la obligación de atestiguar una dinámica temporal y espacial nueva. Frente a un anhelado “espacio de experiencia” (Boym, 2008), la nostalgia se presenta como una reacción clara a la teleología del progreso. La expansión espacial, en la que el universo se convierte en un objeto asible y la conclusión de la existencia reside en el núcleo de la posibilidad del progreso, comprende una reestructuración del imaginario del tiempo y el espacio, propio de la modernidad. Es de este modo que aparecen los conceptos sobre lo local y lo universal, por ejemplo. Y al mismo tiempo el derrumbe de la mitología weberiana del encantamiento social, o lo que es lo mismo, la desbandada del lugar propio como escenario esencial donde transcurría el universo.

En el añorar un hogar iniciático, una revolución límpida y triunfante, y la certeza de que existe una realidad en la que el hogar es el propio exilio y la revolución no es otra cosa que la idea romántica por el cambio de un orden —que, como lo pensó Lampedusa, volvió a ser la farsa del primer orden—, se produce este sentimiento de nostalgia, que no resulta otra cosa que la certeza de la irreversibilidad del tiempo y la condición irrepitable de la experiencia, de manera que buena parte del sentimiento bucólico en la obra de Bolaño —se podría pensar, en 2666, por ejemplo, en las reflexiones de Amalfitano sobre la imposibilidad de sentirse en casa, pero la paradoja de siempre sentirse extranjero y la necesidad de volver a su hogar, aunque no supiera cuál era— se da por un anhelo por que todo lo que ocurrió hubiese sido distinto y por que toda la violencia condensada en la experiencia narrativa pudiera, más que formar una poética del dolor, construir un sentido de perpetuo extrañamiento o de eterno deseo de fuga. Esto convierte a Bolaño instantáneamente en un escritor que, al menos

de acuerdo a los cánones estatales, puede leerse como maldito. El caso de Bolaño, de una nostalgia tan afinada en una experiencia personal –propia como de sus personajes- como en un proyecto que más que chileno es panamericano o latinoamericano, lo aleja de Chile como referente de procedencia y destino final. Chile está en Bolaño –en las locaciones de *Estrella distante* (2000), *Nocturno de Chile* (2000b), *Los detectives salvajes* (2003) o en algunos de sus cuentos-, pero no pasa de ser una producción espacial que engendra una memoria maldita, o al menos un sueño fracasado. De hecho lo está bastante menos que México, o de los lugares, la gente, los crímenes, los amigos y la juventud con que Bolaño identificaba a ese país.

Desde luego, lo que no deja de producirse, como se apuntó arriba, es una nueva recepción del tiempo, en que la unidad lineal del transcurrir parece romperse para dar paso a experiencias pluritemporales, donde unas acciones remiten a otras, más tempranas, o acaso imaginadas como repetibles en el futuro. Es notable, al respecto, el relato “Muerte de Ulises”, aparecido en el libro *El secreto del mal* (2007). El narrador llega, después de mucho tiempo, a visitar la Ciudad de México. En un ambiente familiar pero tenso a la vez, llega a la casa de Ulises Lima –álgter ego de Mario Santiago Papasquiari, poeta ineludible y amigo incondicional de Bolaño en su época de residencia en la capital mexicana-. La narración se vuelve pesada y tensa: en su casa viven ahora un par de tipos violentos y el narrador no logra asociar el espacio urbano sin la presencia de Ulises Lima.

Papasquiari murió, de hecho, en un accidente de tránsito, pero el relato sobre la muerte de Ulises Lima parece dispersarse temporalmente hasta las pocas memorias que Bolaño dejó hablando de su estancia en México y, cómo no, a *Los detectives salvajes*, un texto que intenta resolver la paradoja de la violencia mediante el retrato de una amistad forjada desde la literatura o, lo que

es lo mismo, mediante una amistad irrompible con la literatura. La nostalgia en “Muerte de Ulises” se percibe la nostalgia de la pérdida de un tiempo utópico imaginado y de la compañía de una personal real muerta.

En 2666 la nostalgia se vuelve de manera más clara conjetura. Archiboldi, personaje dislocado por el doble horror que presencia —el de Reiter testigo de la Segunda Guerra Mundial y el del escritor que trata de desmenuzar la semilla del horror máximo en las muertas de Juárez—, es, al mismo tiempo, la imagen nostálgica o idealizada del escritor que se esconde y la figura de la imposibilidad de asirse a una procedencia estable. No hay patria en Archiboldi —su patria no es la Alemania por la que peleó— ni en Amalfitano ni en el propio Bolaño como escritor de una poética de desplazamiento de lo *realmente* vivido. No hay recuerdo local ni memoria embalsamada. Hay la ruptura que provoca la distancia de la partida, y con ella, del exilio y el desarraigo. Y es precisamente en esa fabulación sobre todo lo que pudo haber sido y no fue, o lo que parece haber sido pero probablemente no lo fue; es en esa ficción que es la nostalgia cuando la narrativa de Bolaño encuentra su más fuerte condición: la de contener, como pensaba Benjamin, posibilidades *reales* de una lectura del pasado de la mano con pequeñas semillas sobre lo que será el futuro.

## Notas

28. Más allá de la bibliografía antropológica o literaria al respecto de la frontera mexicano-estadounidense, escrita por Luis Humberto Crosthwaite, Cormac McCarthy o Élmer Mendoza, resulta muy interesante acercarse a la crónica de Javier Cercas, titulada “La canción de Tijuana”, publicada en su libro “La verdad de Agamenón” (2006).
29. Hans Reiter, cita Peter Elmore, es el nombre de un conocido nazi e intelectual de la Segunda Guerra, y el verdadero rostro de Archimboldi.
30. Hay, editadas, versiones de “Los perros románticos” aparecidas en las editoriales Lumen y Acanalado.
31. La traducción del original en inglés es mía.
30. Hay, editadas, versiones de “Los perros románticos” aparecidas en las editoriales Lumen y Acanalado.
31. La traducción del original en inglés es mía.

## CONCLUSIONES

Said (2001) reflexionaba que una de las actitudes más soberbias del academicismo literario había sido extraer, a la manera de la escuela formalista rusa —ese conjunto heterogéneo de textos que escribieron Tiniánov, Jakobson, Shklovsky y Eichenbaum— la *experiencia histórica* que dio lugar a la formación del relato. Esta visión parece discordar con las lecturas de Sergio Pitol (2007) y el mismo Ricardo Piglia (2001b), que ven en el formalismo una de las mayores claves para entender la literatura como una fortaleza aislada de lo real y solo justificable y aceptable en tanto debate de formas, de discursos o de narrativas evidenciadas exclusivamente dentro de su propia economía, es decir, dentro del canon que delimita la propia disciplina, dejando de lado, así, una posibilidad de acercamiento histórico-cultural o político. A la par de la historia tradicional y algunas de sus cerrazones para captar otros métodos o fuentes que pudiesen incluir mayor información o, incluso, mayores conjeturas o incertidumbres sobre lo ya escrito, la literatura como campo propenso a encerrarse en sí misma ha tenido fuertes impulsos teóricos.

No obstante, parece evidente que la literatura como producto cultural, y aunque como toda disciplina artística forme sus propios patrones de referencia y métodos de análisis, está arraigada a una equis circunstancia social, productiva, política e histórica. Esto, sin desmerecer lo que Vargas Llosa llamaba la “innegable individualidad” (2009) de la literatura como espacio de creación autónomo y personal. Magris (2009), por su parte, sugiere que en el intersticio de choque entre el universo personal y el mundo objetivo, se halla la conciencia de verdad o, al menos, de verosimilitud.

En *Extremely Loud and Incredibly Close* (2006), Jonathan Safran Foer plantea la fábula de un niño que acaba de perder a su padre a raíz del atentado contra el World Trade Center de Nueva



York. Oskar Schell- ése es su nombre- es ávido para inventar cosas, para recordar momentos o para advertir presagios. Un día le es entregada una llave. Oskar piensa que su responsabilidad es buscar al dueño. Durante todo su largo periplo, recorre prácticamente toda la ciudad asolada por la destrucción y la venganza, llevando presente el recuerdo de su padre vivo antes de que los aviones impactaran los edificios. Cuando finalmente Oskar encuentra a la persona a la que pertenecen las llaves, parece también haber dilucidado el sinsentido del sentido de la violencia, o al menos la significación que puede tener la ausencia de su padre para él y para su futuro. La ciudad que Oskar recuerda haber descubierto de la mano de quien está muerto ahora ya no es la misma; sus formas físicas apenas han cambiado, pero sí lo ha hecho la forma en que él las habitaba y las construía en su percepción; el asombro de la súbita violencia ha pasado pero también ha permanecido la resaca invernal de la memoria de lo que ya no volverá a ser. Así, tal vez en este punto sirva recordar a Abad Faciolince (2009), que sugiere que, aunque la literatura *strictu sensu* no sirve para nada –al menos desde una lógica positivista-industrial-, le dota de sentido a la historia.

Tal vez no esté de más decir que también la complementa y la reescribe. Las separaciones tajantes entre campos de estudio son siempre peligrosas y reduccionistas, y decir que la historia es un universo que se puede abarcar solamente mediante métodos propios de su disciplina es recordar el vacío que invocaron Barthes, Deleuze o Foucault con respecto al texto como universo amurallado de posibles conexiones históricas o económicas o estético-comparadas, pero también obviar la potencia referencial del texto literario en el universo simbólico que lo rodea. Ésta no es la escritura automática ni la chistera del mago. Hay un sujeto historizado e *historizante* escribiendo con recursos propios de su época –recursos materiales como el tiempo y su valor, su conocimiento, el procesador de palabras- y no una entelequia metafí-

sica que traslada a un universo libre de nexos el *opus literarium* que, inextricable, se presenta como la “autorreferente obra”. La literatura, como la persona que la escribió, no puede evitar ser histórica, y en ese sentido, tampoco puede dejar de contribuir a la generación de un relato sobre un pasado más amplio. Precisamente esto es lo que realiza Said (1990, 2001) para criticar una tendencia hacia una lectura occidentalista sobre oriente en base a los textos de Joseph Conrad, o lo que escribe Didier Eribon (2001), que relea la enorme obra de Marcel Proust para explorar el universo de la homosexualidad desde la memoria. O lo que desarrolla Raymond Williams (2001), cuando intenta, por medio de la poesía y narrativa británica, encontrar las tensiones entre el campo y la ciudad en uno de los territorios que primero empezaron a vivir la industrialización.

En eso llega la ciudad y la gente, desde Eca de Queiroz hasta Daniel Alarcón, empieza a escribirla. Melville situaba a su Bartleby escribiente en una Nueva York industrial y mundana; Joyce imaginaba a Bloom como parte del artificio moderno de la repetición, la maquinización y la despersonalización de la ciudad. En “La muerte y la brújula”, Borges desarrolla todo un complot de diferentes códigos basado en el núcleo mismo entre la literatura y la ciudad, al menos según Piglia (2005): la tensión entre la sociedad de masas, la investigación sobre un suceso violento e ilegal –pero acaso legítimo– y la figura de quien investiga, el *private eye* o detective. En ello, parece ser incontestable que flotan las fibras de la configuración mental de buena parte de los habitantes del occidente con respecto a la importancia de la urbe y de lo urbano, pero al mismo tiempo, y como respuesta a ello, se genera una memoria de ese espacio habitado, y una red de significaciones de aquellos espacios que construyen una ciudad.

Esta memoria, al contrario de lo que piensa Scagliola (2009), por ejemplo, no tiene por qué ser una antípoda de la historia o de

una narración histórica unívoca. La fragmentación y la probable reinención con que se trabaja la memoria también ocurre en el terreno ortodoxo de la historia, cuando *ad portas* de su redacción se encuentra material ambiguo y fragmentado, cuando su escritura –necesariamente– se decanta por un derrotero y no por otro.

Si, como se hizo arriba, se piensa en la historia a la manera de Walter Benjamin, es decir como *la posibilidad* de escribir un relato reivindicativo y, a la vez, como un universo en el que las cosas guardan un aura sobre un pasado no siempre incluido y necesariamente adquieren forma de narración, la literatura es *también* una producción, una cosa, en el sentido más marxista del término, fruto de una historia –de una coyuntura–, de una economía y de un sujeto inmerso en estas dinámicas.

Y con una ventaja, acaso: el lenguaje. La literatura registra el lenguaje en sus historias y, de nuevo, lo *historiza*. Su forma es también la forma de una época pero a la vez la libertad de la creación desde la imaginación de este sujeto historizado. En ese sentido, esta libertad de creación y de fabulación, al ser imposible de extraerse de su contexto social e histórico, es la libertad de escribir historias no siempre reales, pero verosímiles y asociables. Y esa propia verosimilitud rescata la posibilidad histórica real de la literatura, además de cómo un objeto que desprende historia en sí mismo, como percepción epocal.

Es así que la observación de la historia y de la memoria a partir de la literatura se torna perfectamente plausible. Desobligada de los métodos tradicionales de incorporación de relatos históricos, la literatura está siempre rodeada de una relación con el pasado, con el recuerdo, con la historia misma. Y desobligada de algunos de los moralismos edificantes que aprehendió como suya la historia más ortodoxa, la literatura narra historias *historizadas* y, muchas veces, en la singularidad de sus tramas, posibilidades de descubrir intersticios históricos olvidados o confinados al olvido,

que chocan directamente con los monumentos y las conmemoraciones, las versiones más facilistas y chabacanas de utilización del pasado y de incorporación a éste en el imaginario histórico. Pedro Juan Gutiérrez (Ferman, 2009) observaba que la *verdadera* memoria de Cuba de los últimos cincuenta años no se encuentra ni en los periódicos, ni en los anales históricos ni en las revistas. La memoria, observa, está en la literatura cubana, en los textos escritos desde fuera o dentro de la isla, en las alegorías y símbolos (Avelar, 2010) que recogen las narraciones de Reinaldo Arenas, Leonardo Padura, José Manuel Prieto o Antonio José Ponte.

La ciudad es el espacio de disputa entre lo que debe ser recordado y lo que no. Estas pequeñas disputas de poder que se dirimen en la morfología urbana pero también en los usos que se hace de ésta, aparecen en la literatura constantemente. La literatura refiere la historia y la memoria, y los conflictos existentes entre una Historia elemental y apegada al poder, y lo que aparece en la memoria en forma de recuerdo y puede adjuntarse como parte de una narración histórica de forma legítima.

Esto aparece de forma patente en la obra de Piglia. Como se ha intentado discutir arriba, la ciudad que imagina Piglia en su obra literaria es la ciudad cuyo discurso histórico no está contemplado en algunos intentos historiográficos oficiales: una ciudad mestiza, una ciudad de violencia, de conspiraciones, de tramas y de personas desaparecidas. La literatura, el lenguaje dentro de ella, contiene estas posibilidades de percepción o de lectura históricas. Las formas en ella, su estética, son el remanso donde se esconden las fuentes de memoria que aparecen en la imaginación del autor, pero también en las voces silenciadas o en las mentes que recuerdan pero no enuncian.

Dentro de la saturación de referencias homogéneas que provocan las efemérides o los monumentos, otra de las posibilidades que pauta la literatura es la del silencio o lo innombrable, aquello

que acaso rebasa al lenguaje mismo. Esto no solo aparece en 2666 de Bolaño, sino también en el énfasis claramente metafórico de “La ciudad ausente”. La memoria como un espacio del que a veces se abusa, el destierro, el desarraigo, son parte de la historia y de la memoria misma, y el exilio uno de los procesos históricos más tremendos y significativos de los últimos siglos, cuyas experiencias son en muchas ocasiones parte de lo impronunciable o de eso que es imposible reconstruir. Una Historia propensa a la descripción y al sobrevuelo de las vivencias no rezuma las profusas historias individuales, dentro de las cuales se lee lo que es mejor callar por no saber cómo nombrar.

En ese sentido, la literatura comparte con la memoria la idea del silencio como una de las posibilidades que van contra el afán de escribirlo todo o de registrar siempre las mismas fechas, los datos, las conmemoraciones. La memoria también puede caracterizarse por su silencio, por la fuga o la voluntad de no querer recordar. Es así que se debate también la historia como contingencia, como abismo o como lugar del no-saber, donde no existe una residencia de la certeza:

La historia no está hecha sólo de lo que ha acaecido, y sin duda todavía menos de las alternativas quiméricas y absurdas, sino, como quiere Musil, de las posibilidades, las potencialidades concretamente latentes en una situación determinada, de lo que en un momento dado era o es posible. (Magris, 2009: 29.)

Y, por supuesto, también a través de la enunciación —la narración, más bien— de lo que no recoge la Historia porque trata de esconderlo —o de olvidarlo. En la ciudad, en los desplazamientos, y principalmente, en las mentes de los personajes. O las personas, quizá.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abad Faciolince, Héctor (2009). *Un poema en el bolsillo*. Disponible en “*Letras Libres*”, versión digital. <http://www.letraslibres.com/index.php?art=13974> Consultado: Septiembre, 2009.
- Agamben, Giorgio (2004). *Estado de excepción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (2008). *La potencia del pensamiento*. Barcelona, Anagrama.
- Altamirano, Carlos, dir. (2008). *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires, Katz.
- Arendt, Hannah (1993). *La condición humana*. Barcelona, Paidós.
- Augé, Marc (1993). *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Madrid, Gedisa.
- Avelar, Idelber (2010). *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Disponible en <http://www.idelberavelar.com/alegorias-de-la-derrota.pdf>. Consultado: 22 de abril de 2010.
- Bajtín, Mijail (1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- Benjamin, Walter (2009). *Tesis sobre la filosofía de la historia*. Prólogo de Bolívar Echeverría. En: [http://www.bolivare.unam.mx/traducciones/indice\\_tesis.html](http://www.bolivare.unam.mx/traducciones/indice_tesis.html) Consultado: Marzo, 2009.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Bogotá, Siglo XXI.
- Bloch, Marc (2006). *Introducción a la historia*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Bolaño, Roberto (1999). *Amuleto*. Barcelona, Anagrama.
- (2000). *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama.
- (2000b). *Nocturno de Chile*. Barcelona, Anagrama.
- (2001). *Putas asesinas*. Barcelona, Anagrama.
- (2002). *Amberes*. Barcelona, Anagrama.
- (2002b). *Llamadas telefónicas*. Barcelona, Anagrama.
- (2003). *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama.
- (2003b). *El gaucho insufrible*. Barcelona, Anagrama.
- (2005). *La literatura nazi en América*. Barcelona, Seix Barral.
- (2007). *El secreto del mal*. Barcelona, Anagrama.
- (2008). *2666*. Barcelona, Anagrama.
- Los perros románticos*. Copia en facsímil.
- Bolaño, Roberto y A. G. Porta (2006). *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Barcelona, Acatilado.

- Borges, Jorge Luis: *Funes el memorioso*. En: <http://www.literatura.us/borges/funes.html> Consultado: Marzo, 2009.
- (1980): *Nueva antología personal*. Barcelona, Bruguera.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- Boym, Svetlana (2001). *The future of nostalgia*. New York, Basic Books.
- Braudel, Fernand (1979). *Civilización material, economía y capitalismo, siglos XV-XVIII*. Madrid, Alianza.
- Buck-Morss, Susan (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid, A. Machado.
- Capel, Horacio (2006). *La morfología de las ciudades*. Madrid, Ediciones del Serbal.
- Cardozo, Cristian (2009). *El museo-máquina de hacer relatos. Reflexiones a propósito de La ciudad ausente de Ricardo Piglia*. Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/7319581/Cristian-Cardozo-Sobre-La-Ciudad-Ausente-de-Piglia> Consultado: junio 2009.
- Carrère, Emmanuel (2008). *Una novela rusa*. Barcelona, Anagrama.
- Carrión, Jorge, ed. (2008). *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Barcelona, Candaya.
- (2009). *Madrid - Barcelona. Literatura y ciudad (1995-2010)*. Madrid, Editorial Iberoamericana Vervuert.
- Casanova, Pascale (2001). *La república mundial de las letras*. Barcelona, Anagrama.
- Cercas, Javier (2004). *Soldados de Salamina*. Barcelona, Tusquets.
- Cisternas Ampuero, Cristian Leonardo (2009). *Imagen de la ciudad en la literatura hispanoamericana y chilena contemporánea*. Disponible en: [http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/cisternas\\_c/html/index-frames.html](http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/cisternas_c/html/index-frames.html) Consultado: Mayo, 2009.
- Compagnon, Antoine (2005). *Los Antimodernos*. Barcelona, Acantilado.
- Coronel, Valeria (2009). *Entrevista personal*. 15 de Abril de 2009.
- Crespo, Daniel (2009). *Continuidades medievales en la conquista de América: La prolongación de la Reconquista en las Indias españolas*. Pamplona, Universidad de Navarra (en prensa).
- De Certeau, Michel (2006). *La invención de lo cotidiano. Habitar, cocinar. Vol 2*. México, Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, Gilles (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama.
- Delgado, Manuel (1999). *El animal público*. Barcelona, Anagrama.

- Delgado, Manuel (2007). *Sociedades movedizas. Hacia una nueva antropología de las calles*. Barcelona, Anagrama.
- Debord, Guy (2008). *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pretextos.
- Deleuze, Gilles (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama.
- Díaz, Junot (1997). *Drown*. New York, Riverhead.
- (2007). *The brief wondrous life of Oscar Wao*. New York, Riverhead.
- Didi-Huberman, Georges (2005). *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Di Tella, Andrés (1995). *Macedonio Fernández*. Documental.
- Domínguez Michael, Christopher (2005): *La literatura y el mal*. Reseña de “2666”, de Roberto Bolaño. Letras Libres, Abril de 2005.
- Domingo, Andreu (2008). *Descenso literario a los infiernos demográficos*. Barcelona, Anagrama.
- Echeverría, Bolívar, compilador (2005): *La mirada del ángel: en torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin*. México, Era.
- Enrique, Álvaro (2007). Reseña de “La vida privada de los árboles” y “Bonsái”, de Alejandro Zambra. Letras Libres, diciembre de 2007. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=12542>
- Eribon, Didier (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona, Anagrama.
- Esteban, Iñaki (2007). *El efecto Guggenheim*. Barcelona, Anagrama.
- Ferman, Claudia, dir. (2009). *Real sucio Habana*. DVD.
- Fernández, Macedonio (1999). *Textos selectos*. Buenos Aires, Corregidor.
- (2007). *Museo de la novela de la eterna. (Primera novela buena)*. Buenos Aires, Corregidor.
- Figuroa, José Antonio (2001). *Del nacionalismo al exilio exterior: el contraste de la experiencia modernista en Cataluña y los Andes americanos*. Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2001.
- Foucault, Michel (1993). *Vigilar y castigar*. Madrid, Siglo XXI.
- (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona, Paidós.
- Fuentes, Carlos (2008). *La región más transparente. Edición conmemorativa*. Madrid, Alfaguara.
- Fukuyama, Francis (2000). *El fin de la historia*. Bogotá, Planeta.
- Fumaroli, Marc (2007). *El Estado cultural. Un ensayo sobre la religión moderna*. Barcelona, Acantilado.
- González Rodríguez, Sergio *Huesos en el desierto*. Barcelona, Anagrama.



- Gorelik, Adrián (2004a). *La grilla y el parque. Espacio público y cultura en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Gorelik, Adrián (2004b). *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Guerrero, Gustavo (2009). *Crítica del panorama*. Letras Libres, Junio 2009. Disponible en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=13872>
- Haasnot, Erik (2008). *Bolaño cercano*. Documental DVD.
- Halbwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hobsbawm, Eric (2002). “Sobre la historia desde abajo”, en *Sobre la historia*. Madrid, DeBolsillo.
- Jansen, Yolande (2009). *The red shoes: Walter Benjamin's reading of memory in Marcel Proust's À la recherche du temps perdu, in the light of the Dreyfus Affair*. Disponible en [home.medewerker.uva.nl/h.y.m.jansen/bestanden/JRS3\\_1\\_04](http://home.medewerker.uva.nl/h.y.m.jansen/bestanden/JRS3_1_04) Jansen.pdf Consultado: Abril de 2009.
- Kafka, Franz (2000). *Diarios (1910-1923)*. Barcelona, Tusquets.
- (2008). *La ciudad y los otros*. Quito, Flacso-Ecuador.
- (2009a). *Historia social urbana. Espacios y flujos*. Quito, Flacso-Ecuador.
- (2009b). *Historia urbana, orden urbano y genealogía*. Mimeo, Flacso-Ecuador.
- (2009c). *Cultura popular y modernidad temprana*. Mimeo, Flacso-Ecuador.
- Kohan, Martín (2005). *Narrar a San Martín*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- (2007). *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*. Madrid, Trotta.
- Lefebvre, Henri (2007). *The production of space*. Oxford, Blackwell.
- Lethem, Jonathan (2008). *The departed*. Reseña de “2666”, de Roberto Bolaño. New York Times, 12 de noviembre de 2008. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2008/11/09/books/review/Lethem-t.html> Consultado: Mayo, 2009.
- Lindstrom, Naomi (2009). *La historia literaria de los 1920 y 1930 en La ciudad ausente de Ricardo Piglia*. Disponible en: <http://lanic.utexas.edu/project/lasa95/lindstrom.html> Consultado: junio 2009.

- Logiudice, Edgardo (2007). *Agamben y el estado de excepción*. Buenos Aires, Herramienta.
- López Trigal, Lorenzo, mod. (2009). *Ciudad y literatura*. Disponible en: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/08147285479781873087857/020794.pdf?incr=1> Consultado: Mayo, 2009.
- Magris, Claudio (2009). *El infinito viajar*. Barcelona, Anagrama.
- Marín, Mariana (2009). *Entrevista personal*.
- Martí Monterde, Antoni (2007). *Poética del café. Un espacio de la modernidad literaria*. Barcelona, Anagrama.
- Mendoza, Mario (2006). *La ciudad de los prodigios*. Barcelona, Seix-Barral.
- Michinneau, Stéphanne: Barcelona: Memoria i identitat. Eumo: Vicen-sa. 2002.
- Mongin, Oliver (2006). *La condición urbana*. Barcelona, Paidós.
- Nadal, Jordi (1992). *Moler, tejer, fundir. Estudios de historia industrial*. Barcelona, Ariel.
- Neuman, Andrés (2003). *Una vez Argentina*. Barcelona, Anagrama.
- Noriega, Alfredo (2007). *De que nada se sabe*. Quito, Alfaguara.
- Páez, Fito (1999). *Abre o pequeña teoría sobre el fin de la razón*. CD. Warner Music.
- Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau, editores (2008). *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya.
- Piglia, Ricardo (2002). *Formas breves*. Buenos Aires, Anagrama.
- (2001). *Respiración artificial*. Buenos Aires, Anagrama.
- (2001b). *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama.
- (2002). *Nombre falso*. Barcelona, Anagrama.
- (2003). *La ciudad ausente*. Barcelona, Anagrama.
- (2005). *El último lector*. Barcelona, Anagrama.
- Piglia, Ricardo, Luis Scafati, Pablo De Santis (2008). *La ciudad ausente. Novela gráfica*. Barcelona, Libros del Zorro Rojo.
- Ponte, Antonio José (2008). *La fiesta vigilada*. Barcelona, Anagrama.
- Rama, Ángel (2004). *La ciudad letrada. Prólogo de Carlos Monsiváis*. Tamar, Santiago.
- Resina, Joan Ramon (2008). *Barcelona's Vocation of Modernity. Rise and Decline of an Urban Image*. Stanford, Stanford University Press.
- Ricoeur, Paul (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid, Trotta.

- Rojas, Rafael (2009). *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona, Anagrama.
- Romero, José Luis (2001). *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Rosa, Isaac (2004). *El vano ayer*. Barcelona, Seix Barral.
- Said, Edward (1990). *Orientalismo*. Madrid: Libertarias/Prodhufl.
- Said, Edward (2001). *Reflexiones sobre el exilio*. Barcelona, Debate.
- Safran Foer, Jonathan (2006). *Extremely Loud and Incredibly Close*. Nueva York, Mariner.
- Sarlo, Beatriz (2001). Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina. Buenos Aires, Planeta.
- (1988). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Sassen, Saskia (2001). *The global city: New York, London, Tokyo*. Princeton, Princeton University Press.
- Scagliola Díaz, Andrés Alberto (2009). *Cambio en las políticas públicas de la memoria en Cataluña: el pasado como problema*. Disponible en: <http://www.eumed.net/entelequia/pdf/2008/e07a18.pdf>. Revista "Entelequia". Consultado: Agosto de 2009.
- Sennett, Richard (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza Editorial.
- Tamayo, Guido (1999). *Prólogo al texto Cuentos urbanos. Colección El Pozo y el Péndulo*. Bogotá, Panamericana.
- Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós.
- Vargas Llosa, Mario (2009). *La verdad de las mentiras*. E-book.
- Varios Autores (2002). *¿Por qué recordar? Prefacio de Elie Wiesel*. Barcelona, Granica.
- Varios Autores (2003). *Estado, etnicidad y movimientos sociales en América Latina. Ecuador en crisis*. Barcelona, Icaria.
- Vila Vilar, Enriqueta (2009). *Historia y Literatura: un largo debate para un caso práctico*. En: <http://nuevomundo.revues.org/index52533.html> Consultado: Abril de 2009.
- Villalobos, Juan Manuel (2009). *Una novela rusa, de Emmanuel Carrère*. México, Revista Letras Libres.
- Vila-Matas, Enrique (2008). *Dietario voluble*. Barcelona, Anagrama.
- Waisman, Sergio (2009). *De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textualización de Buenos Aires*. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/waisman.html> Consultado: junio 2009.

- Walsh, Catherine, ed. (2003). *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*. Quito, Abya-Yala.
- White, Hayden (1981). *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Williams, Raymond (2001). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires, Paidós.
- Zizek, Slavoj (2001). *El Espinoso Sujeto: El Centro Ausente de la Ontología Política*. Buenos Aires, Paidós.