

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

MIRADAS A LA CIUDAD: LA IMAGEN DE LA URBE EN ALGUNOS
EJEMPLOS DE LA NARRATIVA LATINOAMERICANA
CONTEMPORÁNEA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA

Guadalupe Isabel Carrillo Torea

Asesora: Dra. Lilita Weinberg Marchevsky

México, Ciudad de México. 2006.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo Primero	
Espacio, narrativa, crítica	15
- Narrativa: el espacio es la ciudad	19
- Crítica	24
Capítulo Segundo	
La ciudad: Espacio por antonomasia	36
- Una mirada a la ciudad	43
- De la ciudad antigua a la moderna	49
- La ciudad moderna en la actualidad	51
- La ciudad latinoamericana	53
- Cultura y literatura en los años 50 y 60	63
Capítulo Tercero	
La ciudad en la narrativa latinoamericana	72
- Andrés Bello y Domingo Sarmiento o el conflicto ciudad/campo	73
- La ciudad en el Costumbrismo y el Romanticismo	76
- Naturalismo y Realismo	82
- La representación de la ciudad en el siglo XX. Contexto histórico y literario	88
- Ciudad de México	88
- Caracas	94
- Buenos Aires	106
- Lima	117
Capítulo Cuarto	
Julio Cortázar: Cartografías cotidianas	127
Buenos Aires en la literatura de ciudad	128
- “Ómnibus”	130
- La ciudad de “Ómnibus”	132
- El cronotopo del encuentro	138
- La ciudad, un espacio público	141
- Ómnibus: su estructura de viaje	143
- Como cierre	144
- Julio Cortázar, cartógrafo: Después del almuerzo	146
- Categorías espaciales en “Después del almuerzo”	147
- El espacio público: escenario y actor	149
- De cartografías a cronotopo	153
Capítulo Quinto	
Lo real y su expresión abyecta en la ciudad	158
- El sentido aniquilador en “Los gallinazos sin plumas”	161
- La ciudad polivalente	167
- Cronotopo del umbral	170
- La ciudad: espacio de exclusiones	174
- Caminos y encuentros	183

- Como cierre	185
- Carlos Fuentes: entre la degradación y la denuncia	186
- Del reclamo a la perversión en <i>Agua quemada</i>	189
- Lo moderno: presencia alienante	192
- La vecindad y la calle: cronotopos del encuentro y del camino	197
- La Ciudad de México: ironía y sátira	203
- Ciudad moderna: el gran cronotopo	211
- La metaficción: la ciudad como elemento totalizador	216
Como cierre	218
Capítulo Sexto	
La cosificación y su proceso en la ciudad de Salvador Garmendia	221
- El carácter totalizador de los cuentos	225
- Estar solo	229
- La cosificación en los sentidos	236
- Andares y travesías: cronotopo del camino	237
- ¡Nixon No	240
- Primer apartado	241
- Segundo apartado	245
- Ciudad y desencuentro	249
Conclusiones	252
Bibliografía	260

INTRODUCCIÓN

Hacia los años cincuenta y sesenta del siglo XX un valioso número de narradores llevará a cabo un nuevo proceso de *lectura* y de *escritura* de la ciudad latinoamericana. Gracias a sus aportes se fundarán nuevas ciudades en la palabra. El tema de este trabajo se centra en el complejo problema de la representación de las ciudades en el texto literario.

La elaboración ficcional implica la incorporación de una estética que se proyecta en el lenguaje, en la concepción argumental del relato y en la participación subjetiva del creador que asume posturas concretas frente a su objeto de estudio. Todo ello constituye lo que podríamos clasificar como un estado del mundo que se registra en lo literario. La posibilidad de construir ciudades, de modelarlas o de darles acentos personales lo veremos plasmado a través de los muy variados discursos que lo urbano motivó y que se verifica ampliamente en la literatura moderna. Siguiendo las reflexiones de Noé Jitrik veremos que entre las múltiples posibilidades de hablar de la ciudad existen dos modos básicos: el discurso *sobre* la ciudad, o el discurso *de* la ciudad. El primero se construye mediante el trabajo del escritor que levanta ciudades en el texto; el segundo es el eco de la ciudad misma, que se manifiesta sin la presencia de un enunciador; se trataría de un trabajo de autoreferencialidad donde oímos directamente los murmullos incesantes de las urbes.

Las dos alternativas descritas se encuentran en la literatura. Este trabajo se detiene en los discursos literarios *sobre* y *de* ciudad, considerando matices de la elaboración ficcional que los textos a estudiar aportaban. Nociones como espacio referencial, o imaginario, representación o fundación serán abordados constantemente a lo largo de estas páginas.

Un nuevo discurso de ciudad se instala en la literatura de mediados del siglo XX y en ella ha permanecido hasta el presente. Es la referencia ineludible, el arraigo único de aquellos actores que diseñan un presente y esperan un futuro siempre inmerso en sus linderos de asfalto. Demostrar que su presencia en la literatura va más allá de la construcción de un escenario es uno de los objetivos fundamentales de este trabajo.

Aunque la noción de *lo contemporáneo* es considerablemente amplia, la tesis se sitúa fundamentalmente en las décadas de los años 50 y 60, periodo en el que gran parte de las ciudades capitales de Latinoamérica adquirirían una estructura y estilo de vida con pretensiones modernas que aún no habían cristalizado totalmente. A partir de esos años el crecimiento explosivo de los territorios, provocado, en la mayoría de los casos, por la migración de centenares de grupos humanos que abandonan el campo o las ciudades más pequeñas, generó la improvisada ampliación de los espacios urbanos hacia los suburbios, pues el centro, símbolo por excelencia de los poderes hegemónicos, se encontraba saturado. Al mismo tiempo se hace imperiosa la expansión de servicios y medios de comunicación, demanda que obliga a autoridades y especialistas a modificar la traza urbana. Para muchos la ciudad criolla se “afea”, de modo que el rostro de lo moderno es sinónimo de heterogeneidad, de asimetría, aceleración, ruido y caos: la ciudad, antes apacible, se ha puesto en movimiento.

Por otra parte, las décadas de los años cincuenta y sesenta son periodos clave en el cambio del rumbo histórico de nuestros países, que tienen su raíz no sólo en lo político y lo social, sino también en el ámbito artístico; la incorporación de los debates de las vanguardias, los movimientos de izquierda representados emblemáticamente en la Revolución Cubana, las represiones de gobiernos con tintes absolutistas, la guerra del Vietnam, entre otros, fueron fomentando una toma de conciencia en las generaciones jóvenes que actuaban con el ánimo de imprimir aires renovadores a todos los ámbitos

culturales. La literatura participó protagónicamente en la puesta en marcha de una producción que impone lo urbano ya no solamente como espacio activo, sino, más que eso, como modo de construcción del discurso de ficción. Es la respuesta que muchos escritores dieron a la modernidad emergente que se concebía como problemática.

La presente investigación se desarrolla a partir de dos grandes ejes: Uno, de carácter descriptivo, donde se abordan distintas consideraciones acerca de las características de la ciudad desde una perspectiva más bien antropológica –nacimiento, evolución, elementos propios-. Esta se orienta más adelante hacia lo literario. Se rastrea a través de las décadas y los diferentes movimientos literarios la manera en que se ha privilegiando a la ciudad no sólo como espacio cultural, sino también como concreción estética.

La segunda parte de la tesis da cuenta del análisis de ocho relatos cuyas anécdotas se desenvuelven en los espacios públicos de cuatro capitales latinoamericanas: Ciudad de México, Caracas, Lima y Buenos Aires. Los escritores, conocidos muchos de ellos por su trabajo como novelistas, abordaron también la narrativa breve. Se trata de Carlos Fuentes, Salvador Garmendía, Julio Ramón Ribeyro y Julio Cortázar. Se analizaron relatos de cada uno de ellos en los que la ciudad se representa a través de sus espacios exteriores. La selección muestra cuatro capitales en las mismas décadas, permitiéndonos alcanzar un panorama urbano de América Latina más o menos abarcador, lleno de coincidencia y de contrastes, en el cual las ciudades con referentes reales son reinventadas a través de los textos por un proceso de construcción en el que privan las motivaciones personales y estéticas; como bien apunta Rosalba Campra “la literatura, pues, impone una reinvención de las ciudades que la realidad le propone”(Campra, 2000: 20). Aunque se trate de ciudades históricamente reconocibles, en el proceso de construcción textual que el discurso ficcional exige, la mirada subjetiva del escritor concederá nuevos tonos a la ciudad literaria que pretende plasmar.

Si bien las capitales no son representativas del conjunto ayudan a establecer una muestra interesante y al mismo tiempo rica de un mapa aun mayor, constituido por nuestro continente. La selección de ciudades concretas, aunque arbitraria, se sustenta en la proyección internacional que cada una de ellas ha mantenido hasta el presente así como en las condiciones antropológicas e históricas que poseen. Siguiendo la clasificación desarrollada por Darcy Ribeiro en su obra *Configuración histórico-culturales de los pueblos americanos* (1981), veremos que las cuatro capitales responden a los modelos establecidos por el antropólogo. Ciudad de México y Lima pertenecen a aquellos que Ribeiro ha caracterizado como “pueblos testimonio”, esto es, aquellos integrados “por los sobrevivientes de las altas civilizaciones autónomas que sufrieron el impacto de la expansión europea” (1981: 17). Los pueblos testimonio “conservan aún hoy dentro de sí el conflicto entre la cultura original y la civilización europea”, al extremo de no poder aún fusionarlos; se trata de culturas en las que el impacto de lo ajeno, a pesar de su fuerza, no extingue ni las tradiciones ni el modo de ser heredado de sus ancestros. Son grupos humanos que deben luchar por conciliar los valores indígenas con el proceso de reconstrucción étnica y cultural que viven.

Buenos Aires fue territorio de acogida de inmigrantes europeos que de alguna manera dotaron tempranamente de un carácter cosmopolita a la ciudad, tanto en su diseño arquitectónico como en el cultural. El antropólogo brasileño la define como parte de los “pueblos transplantados”, justamente por el violento proceso de transformación que la inmigración europea provocó. Esto trae como consecuencia, entre otras, la homogeneidad cultural que proviene de poseer un mismo origen que no procede de los aborígenes. Tanto la población ladina como al gaucha, según apunta Darcy Ribeiro, fue literalmente aplastada por “el alud de inmigrantes europeos” (1981: 39). El proceso de evolución hacia la modernización y la solidez del capitalismo fue, en estos grupos,

mucho más rápido, gracias a la información y experiencia económica y social que poseían quienes las habitaron. El paso del tiempo nos ha demostrado que los avances acelerados de los países no son de suyo garantía de permanencia en esa bonanza siempre transitoria. Hace falta una consolidación de sistemas político-económicos que deriven en la estabilidad de la mayoría.

Caracas con su salida al mar recibe la influencia insular caribeña y la de muchos de los inmigrantes que la habitan; la ciudad ha vivido, además, una historia de veloz modernización. Para Darcy Ribeiro la ciudad forma parte de lo que él ha considerado llamar “pueblos nuevos” ya “que componen entidades étnicas distintas de sus matrices constitutivas, y representan en alguna medida anticipaciones de lo que probablemente habrán de ser los grupos humanos en un futuro remoto, cada vez más mestizados y aculturados, y de este modo uniformados desde el punto de vista racial y cultural” (1981: 24). Esta configuración es para el antropólogo la más característica de América ya que se trata de un proceso que se vivió en todo el continente.

Debe recordarse que a este primer panorama de enorme complejidad hay que añadirle un nuevo ingrediente: el de la migración campo-ciudad que se exacerba en los años cincuenta y sesenta.

Los conceptos formulados por Darcy Ribeiro en 1981, año en que se publica el libro, coinciden con la realidad vivida por las cuatro capitales en décadas anteriores, esto es, en los años cincuenta y sesenta. La actualidad nos muestra cambios sustanciales en la mayor parte de las capitales de América Latina, producto de historias colectivas que han singularizado el mapa de nuestro continente. Junto a la homogeneidad que la globalización concede a todo el planeta, siguen presentes en nuestros países condiciones sociales, políticas y económicas –sin olvidar las raíces antropológicas- que dibujan

rostros geográficos y culturales diversos y que se alejan considerablemente de las clasificaciones vertidas por Ribeiro. Sin embargo, la vinculación de las mismas con el origen étnico e histórico de nuestras naciones da pie a asumir los conceptos de Darcy Ribeiro como un primer esbozo de lo que por muchos años fuimos.

Escogí ciudades con referentes geográficos reales por varias razones: en primer término porque su entorno no despoja a la ciudad representada de esa “materia ilusoria” propia de las ciudades imaginarias, como lo plantea Cristina Grau en su obra *Ciudades reales, ciudades imaginarias*. El carácter re-presentativo propio del discurso de ficción, les imprime, al mismo tiempo, un sentido diferente en el que la ciudad literalmente se edifica con palabras; éstas darán cuenta de urbes con personalidad propia que difieren del espejo de lo real. En segundo término, porque la existencia veraz de estas capitales permite reconocer con mayor claridad el imaginario que cada autor proyecta a través de la construcción de sus ciudades.

Para abordar el estudio de la ciudad en la literatura partí de una primera reflexión que me llevó a entender a la ciudad desde su condición más que artística, real, histórica, antropológica. El trazado físico, su organización son cualidades que le conceden personalidad y que están más bien emparentadas con elementos subjetivos de la vida del hombre. En este sentido seguí la línea planteada por Roland Barthes en su ensayo “Semiología y urbanismo” (1997), en el que buscaba, -a propósito de Kevin Lynch- la manera de encontrar una imagen de la ciudad, en la medida en que los ciudadanos somos “lectores de esa ciudad” (Barthes, 1997: 259). Para Barthes ser lector de la ciudad es una actividad inherente al habitante urbano; esto, a su vez, implica la intervención de un segundo paso: el de la escritura. Si leemos la ciudad, si la interpretamos, si la llenamos de significados, la consecuencia posible será escribirla, transformarla en discurso. El semiólogo especifica: “La ciudad es un discurso, y ese discurso es verdaderamente un

lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla” (Barthes, 1997: 260). Más adelante insistirá: “la ciudad es una escritura; quien se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad (que somos todos los que vivimos en medios urbanos) es una especie de lector que, según sus obligaciones y sus desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos secretamente” (1997: 264).

En el ensayo antes citado Barthes desarrolla una interpretación semiológica en torno al fenómeno urbano; el factor más importante es la posibilidad interpretativa del ciudadano frente a su ciudad; los múltiples significantes que ésta aporta –habla de la “naturaleza infinitamente metafórica del discurso urbano” (1997: 264)- y los significados más variados que podemos formular en consecuencia. Todo ello transforma la imagen de la ciudad no sólo desde una perspectiva simbólica, sino también materialmente. De modo que la escritura de la ciudad se convierte en una especie de refundación de la misma.

La posibilidad de concebir a la ciudad como un discurso me permitió vincular las nociones expuestas por Barthes con la idea lotmaniana de la cultura entendida también como texto. Lotman parte del principio de que la cultura estructura la realidad del ser humano y le permite convivir en la “socio-esfera”. “La cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto”, dirá Lotman en su *Semiósfera I* (1996) y más adelante añade. “Pero es extraordinariamente importante subrayar que es un texto complejamente organizado que se descompone en una jerarquía de “textos en los textos” y que forma complejas extretejeduras de textos” (1996:109).

La presencia de un texto supone una posterior lectura e interpretación; es allí donde interviene la semiótica, pues a través de ella se podrá leer ese texto que es la cultura y

dilucidar una interpretación del mismo. Lotman apunta: “Una cuestión fundamental de la semiótica de la cultura es el problema de la generación del sentido. Llamaremos generación del sentido a la capacidad, tanto de la cultura en su totalidad como de distintas partes de ella, de dar “en la salida” textos no trivialmente nuevos...la generación del sentido tiene lugar en todos los niveles estructurales de la cultura” (1998: 142).

La generación de sentido puede entenderse como alternativa significativa que produce toda cultura, que a su vez se transforma en texto. Por otra parte, en el momento de articular el concepto de cultura Lotman especifica que “la ciudad es la parte del universo dotada de cultura”. Se trata una vinculación a partir de la cual la ciudad estaría constituida fundamentalmente de elementos culturales que la transforman en una expresión paradigmática del tópic. Podemos deducir que la cultura que conforma la ciudad será también leída, interpretada, modificada.

Desde esta perspectiva, la noción cronotopo de Mijail Bajtin cobra preeminencia como herramienta de análisis de los cuentos. El tiempo hecho espacio es uno de los elementos clave en las narraciones en las cuales la ciudad -y en consecuencia lo urbano- es no sólo escenario sino el hilo central a través del cual se elabora el relato, determinando, como lo apuntaba Bajtin a propósito del cronotopo, “la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad” (Bajtin, (1975) 1989: 251). La realidad de los textos analizados descansa en los espacios ciudadanos, de modo que la ciudad alcanza una mayor significación.

Utilizar esta categoría de análisis en los relatos me permitió identificar el desplazamiento del cronotopo de la casa, como lugar de acogida y de intimidad donde tiene lugar el tiempo lento de la convivencia familiar, a favor de los espacios públicos

que la ciudad posee. En ellos se construye la ficcionalización pues, coincidiendo con Henri Lefebvre, estos ámbitos son, fundamentalmente, espacios sociales en los que se llevan a cabo encuentros y desencuentros de quienes recorren la ciudad. Más aún, la descripción detallada de gran parte de estos escenarios manifiesta el carácter cultural que edificios, calles o rincones conservan y que la literatura rastrea en sus discursos. Se añade, como elementos inéditos caracterizadores de las ciudades, la velocidad, la fractura del espacio, el anonimato, la sobrepoblación; todos ellos aluden otra vez al movimiento como expresión elocuente del nuevo rostro de las ciudades.

Ahondando en el análisis, encontré coincidencias y lugares comunes que me llevaron a establecer matrices temáticas en las que se agrupan los textos, formando, a su vez, parte de una macro estructura que es la ciudad misma y su condición cronotópica. Se trata de una propuesta de creación distinta donde las alternativas estéticas tratan de responder al problema de la modernidad; lo urbano se convierte en una nueva manera de construir el texto literario. La ciudad, en esos años, va convirtiéndose en el único arraigo.

En las décadas de los cincuenta y sesenta la producción artística regionalista y criollista, en la que el campo era centro de atención en detrimento de la ciudad, que se concebía como su opuesto negativo, perdía pertinencia. Hasta ese entonces la urbe se había concebido como ese espacio jerárquico donde una elite de base criolla detentaba los poderes oficiales, que se imponían excluyendo a muchos sectores y confinando en las periferias a aquellos actores menos favorecidos, a los campesinos que emigraban, a los habitantes del interior que abandonaban el terruño, a los descendientes de los antiguos pobladores del continente. Sin embargo, los procesos de la modernización, si bien tardíos en América Latina, estuvieron marcados por la movilización de abundantes grupos humanos que llegan a las ciudades en busca de nuevas alternativas de vida que ésta ofrecía. La construcción del discurso orientado a una idealización del mundo de

lo bucólico, en el que los códigos estéticos tenían su raíz en lo propio campesino y donde el sentido identitario se vinculaba a la tierra, fue progresivamente perdiéndose para ser sustituido por aquellos elementos antes considerados prosaicos, e incluso, antipoéticos. Se trata del asfalto, las autopistas, el automóvil de alta velocidad, los edificios, el concreto...es el universo citadino, los espacios públicos del hombre que vive en la ciudad.

Ya en la década de los años 20 y 30, época en que la vanguardia despliega su novedad en América Latina, poetas e intelectuales impregnados del anhelo cosmopolita miran a la ciudad, cautivados por sus contrastes. Por otra parte, experiencias artísticas de diverso tipo, que van de los *Dublinenses* o el *Ulises* de James Joyce al paisaje urbano de las vanguardias pictóricas, tienen también enorme eco en nuestro continente. Como bien señala Beatriz Sarlo a propósito de la obra pictórica que realiza Xul Solar a su llegada, en 1924, a Buenos Aires, “Lo que Xul mezcla en sus cuadros también se mezcla en la cultura de los intelectuales: modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia” (Sarlo, 1988: 15).

Años más tarde, las vanguardias de los sesenta son portavoces de un imaginario en el que el caos urbano y la modernidad citadina, que para el momento apenas se iban conformando, se asume como desproporción; a partir de entonces es frecuente la evocación de espacios públicos vistos a través del filtro de la fealdad, la incomunicación, el anonimato, lo abyecto, lo escatológico. La suma de estos elementos vino a constituir una nueva estética que, aun dando una carga semántica negativa a la ciudad, la entroniza como alternativa para la construcción ficcional. El sentido de lo fragmentario, de la fugacidad humana, de la soledad como temática y modos de ser de

la producción literaria de aquellos años, encuentra su mejor voz en la ciudad que se impregna muchas veces de un tono apocalíptico hiperbolizado.

Algunas voces aisladas tanto en los años cuarenta como en los cincuenta, hablaban de la ciudad como la *arcadia perdida*. De estas posturas surgen tendencias artísticas cuyas propuestas son, principalmente, de carácter ideológico; pretenden denunciar los males que la ciudad imprime a todos aquellos que la habitan. El neorrealismo peruano al que perteneció Julio Ramón Ribeyro se inclina hacia estas propuestas, considerando que la literatura ejerce un oficio de carácter fundacional sobre las ciudades. Para el escritor las posibilidades de perennidad de las urbes son las que concede, en buena medida, el discurso literario.

En los dos relatos de Ribeyro se hace presente la denuncia por las injusticias sociales. Sin embargo, el escritor no supera esta primera etapa; su quehacer narrativo va más bien orientado a la exposición de hechos que ocurren a los ciudadanos comunes, a los individuos anónimos que habitan y conforman el mundo urbano. En el mismo tenor se encuentran los dos relatos de Carlos Fuentes. En ellos se describe la problemática de los migrantes que abandonaron las pequeñas ciudades para habitar en una capital que no les brinda mayores beneficios. La denuncia de la problemática social en ambos escritores se establece artísticamente a través del uso de lo abyecto o lo real ominoso como alternativa temática y estética. Las anécdotas de los cuatro textos se sumergen en los espacios públicos de mayor degradación humana. La ciudad es albergue inmutable de estas realidades que prácticamente animalizan al hombre. La estructura tradicional que no abandonan los escritores no desmerece la calidad de sus relatos, simplemente se asume como posibilidad, dando preeminencia al asunto temático.

Los textos de Julio Cortázar y Salvador Garmendia en cambio presentan el mundo urbano no sólo desde la espacialidad que lo caracteriza. Van más allá, puesto que la ciudad se asume como una solución discursiva que las nuevas condiciones sociales, históricas y literarias exigían. Cortázar impone en su texto una construcción citadina centrada en el recorrido; de allí que el narrador estructure la anécdota a través de un diseño cartográfico. La cartografía entendida como el relato de un territorio que transitamos, y cuyas raíces se encuentran en los libros de geógrafos, descubridores y viajeros, se traslada, en la modernidad, a los espacios citadinos, para convertirse en una propuesta discursiva propia de la literatura urbana en la que prevalece una imagen más sensorial de la ciudad. Se vive la urbe al caminar por ella indefinidamente.

Junto a lo cartográfico, o quizás, a propósito del andar de los peatones, se inserta lo insólito que sugiere lo fantástico y que Cortázar insta a modo de estilo en la mayor parte de sus narraciones. La ciudad es partícipe y al mismo tiempo catalizador de eventos cuyo desenlace se resuelve, ficcionalmente, con la apertura a lo fantástico. El carácter complejo que imponen las grandes ciudades es incorporado al texto a través de este elemento, del sentido absurdo o irracional que alcanza a proyectar. La respuesta al caos citadino se expresa mediante la condición irresoluble que lo fantástico concede a la anécdota. Cortázar representa, pues, a la ciudad en movimiento a través de la dinámica que lo cartográfico aporta y que él resuelve a modo de vectores que se desprenden del traslado constante de sus personajes.

Salvador Garmendia asume lo urbano y lo hace parte de sí mismo; la ciudad es un todo que cosifica a quienes lo viven. La voz del narrador manifiesta el gusto por el nuevo orden que viene a imponer lo urbano, lo satiriza, hiperbolizando los fenómenos que en ella ocurren; se plantea una construcción ficcional vinculada a la estética de lo feo en la que no se pretende denunciar sino simplemente vivir; se trata, más bien, de un

nuevo estilo donde participan de forma conjunta lo retórico y lo temático construyendo otro modelo discursivo. En los textos de Garmendia pareciera que la ciudad se transforma en la epidermis de los *urbanitas*, de modo que el mundo empieza a percibirse a través de su filtro. De esta forma, aunque sus cuentos se desenvuelven en espacios públicos, la ciudad se manifiesta no sólo a través de su territorio físico, siempre limitado, sino en los condicionamientos a los que se someten quienes la habitan. La estructura total de los relatos, los personajes y desenlaces parecieran hablar de la ciudad desde su interior, más allá de cualquier inmediatez.

Para el análisis de los textos se partió de una metodología en la que se pudiese identificar y evidenciar los elementos que los mismos relatos presentaban; el cronotopo se ha situado como categoría privilegiada en un tema que sobresale por su sentido de espacialidad; el carácter heterogéneo que pueda perfilarse en los últimos capítulos responde a la diversidad temática y a las distintas soluciones que la estructura de los mismos textos poseían.

El trabajo del crítico supone también el rastreo en las obras de todos aquellos códigos o registros que nos orienten para alcanzar una comprensión más profunda del discurso; el lenguaje de la obra literaria, como bien apuntó Lotman, permiten encontrar el imaginario que se ha construido en el texto a través de líneas estéticas concretas; la información que aporta la elección de un determinado lenguaje, es para Lotman¹ esencial. En este sentido el análisis de los textos se centró, fundamentalmente, en desentrañar el tipo de representación de ciudad que cada autor elabora por medio del trabajo del lenguaje y sobre el conjunto de elementos estéticos, antropológicos o temáticos que los cuentos poseen, así como su traducción en determinados cronotopos. La mirada hacia la ciudad literaria me permitió apreciar una propuesta que me atrevería

¹ Iuri Lotman . (1970) 1988. *Estructura del texto artístico*. Editorial Cátedra. Madrid.

a denominar estética del asfalto, donde un discurso marcadamente urbano, parodia, satiriza, alaba o condena a este espacio en el que confluyen la realidad y la ficción irrevocablemente; la ciudad es, en definitiva, el lugar en el que habitan los cambios, donde se organiza la cultura y deambulan los fantasmas de nuestra historia moderna.

I. ESPACIO, NARRATIVA, CRÍTICA

La ciudad literaria demanda en su construcción discursiva algunas condiciones estilísticas, estructurales y expresivas muy concretas. Una de ellas, y quizás de las más comunes, es la presencia constante de elementos de carácter descriptivo en los que, a su vez, se percibe el trabajo estético del creador. La condición física caracterizadora de la ciudad nos lleva a asumir igualmente, que su naturaleza es, sobre todo, territorial; la exploración de esa superficie a través de la palabra es una de las primeras formas de construcción del discurso urbano. La extensión implica, al mismo tiempo, delimitación y éste es uno de los rasgos diferenciadores del campo respecto a la ciudad. La literatura centrada en el mundo natural se afina en la libertad que ese espacio otorga con sus cielos abiertos; la vida humana representada está en concordancia con la naturaleza en la que se encuentra, sea ésta apacible, salvaje o aniquiladora. No así la ciudad, que lleva implícito un sentido de frontera, de circuito cerrado que se transforma en hábitat diferenciador, excluyente de lo extraño. Junto a ello vemos que el decorado de la ciudad, la construcción de edificios, o la apertura de avenidas y autopistas son el imaginario de un colectivo que pretende expresarse y permanecer materialmente. Por todo ello, al abordar el análisis de textos urbanos debemos considerar, ante todo, cómo se organizan estéticamente sus espacios, asumiendo los mismos como la dominante en esos discursos de ficción.

La descripción de los territorios ciudadanos puede elaborarse a través de varios criterios: uno, muy explícitamente mediante un puntual señalamiento de calles, avenidas, parques... o a través de la localización geográfica de las zonas ciudadinas. Se trata de un

trabajo de referencialidad donde la condición cultural implícita en las ciudades es preponderante; podríamos, por ejemplo, sólo mencionar topónimos objetivos de los territorios que nos interesan, dato que implica la alternativa de la omisión descriptiva de los espacios en cuestión. Así lo señala Luz Aurora Pimentel en su obra *El Espacio en la ficción* (2001) donde explica el valor que los nombres poseen en cualquier texto:

...nombrar es tomar prestados los múltiples sentidos que el “texto” de la realidad ha ido inscribiendo en los nombres de estas calles; de tal manera que la significación narrativa del Londres de Defoe coincide en gran parte con la significación cultural que la época le atribuyó a la ciudad –de ahí la famosa idea de una descripción/narración como “fiel reflejo de la realidad”. Y dicho sea de paso, este método nominal simple le permite a Defoe llenar el hueco descriptivo no con el trabajo textual de una descripción detallada, sino con la carga referencial que el solo nombre trae consigo (Pimentel, 2001: 45).

Además de la significación que conceden los nombres, como lo explica Luz Aurora Pimentel, la cualidad de re-presentar es pertinente en los relatos urbanos en los que cobra importancia el sentido de mostrar –o describir- a través de la palabra espacios cuya raíz en lo real posean una mayor o menor fidelidad hacia esa realidad que reconstruyen en el relato. La “ilusión de realidad” que advierte Luz Aurora Pimentel como característico en los relatos de ficción, se convierte en un “objeto que significa” y que, según la investigadora, “establece relaciones significantes con otros objetos de ese mundo dicho real y con el texto, origen de la ilusión” (Pimentel, 2001: 9).

La construcción de la ciudad literaria también puede suponer un desasimiento de toda referencialidad histórica; allí cobra pertinencia el sentido fundacional que la literatura otorga a las ciudades creadas en los libros. Macondo, de Gabriel García Márquez y

Santa María, de Juan Carlos Onetti son ejemplos emblemáticos. Son espacios erigidos a través de la palabra que proyectan realidades textuales, “geografías del imaginario”, como bien lo señala Rosalba Campra (Campra, 2000: 21) que configuran un nuevo atlas en la que convergen la realidad y la ficción.

El uso de la descripción como herramienta para construir ciudades puede ser el primer paso con el que cuenta el escritor. Para explicar el trabajo de creación de las ciudades en los textos, Noé Jitrik parte de este procedimiento y señala de qué manera en el mecanismo descriptivo opera igualmente un trabajo de selección a través del cual el autor, comprendiendo la ciudad, padeciéndola o disfrutándola, podrá manifestar en el texto una posible forma de ser de esa ciudad. Referenciar la ciudad va más allá de lo descriptivo para transformarse en un discurso de carácter hermenéutico, este sería, según Jitrik, el “discurso sobre” la ciudad (Jitrik, 2000: 9). El escritor se transforma en una suerte de traductor de la urbe misma, sea ésta real o imaginaria; los autores crean, por tanto, versiones personales de sus ciudades.

La ciudad, espacio por antonomasia, influirá inevitablemente en quienes la habiten. Antonio Garrido Domínguez señala a propósito de la participación del espacio en la construcción del personaje lo siguiente:

...el espacio es sobre todo un signo del personaje y, en cuanto tal, cumple un cometido excepcional en su caracterización, tanto en lo que se refiere a su ideología como a su mundo interior o personalidad y, cómo no, su comportamiento. El hecho de que con mucha frecuencia –sobre todo en la narrativa moderna- el espacio se presente a través de los ojos (la perspectiva) del personaje no es nada banal al respecto, puesto que convierte automáticamente la visión en un signo del propio observador. Así pues, los personajes deambulan por espacios que constituyen una

proyección de ellos mismos y, en cuanto tales, se contraponen entre sí (Garrido Domínguez, 1996: 216-217).

La concepción del espacio como signo del personaje le ofrece un sentido más completo a la relación que puede establecerse entre los dos elementos de la estructura narrativa. Se crea una corriente de correspondencias donde uno, el espacio, puede contribuir en la caracterización del segundo, participando no sólo en el delineamiento de su forma de ser, sino de su mundo interior, que lo va conformando a lo largo del discurso, al extremo de que los códigos estéticos presentes en los textos se corresponden directamente con lo que sus espacios confieren.

Desde otra perspectiva, se puede hablar de una preeminencia del espacio sobre el personaje, esto es, que el personaje realice sus acciones en función de lo que el espacio le está imponiendo. El punto central de lo narrado no será ni siquiera el personaje sino el espacio mismo. Así lo podemos ver en el cuento de Julio Cortázar “La noche boca arriba”, donde los espacios de vigilia y sueño son los elementos que provocarán la confusión de su personaje motorizado y los que en realidad sostienen el relato hasta su final inesperado; la tensión de la trama se encuentra literalmente anclada en los espacios. La agonía y posterior muerte del joven motorizado se verá representada a través de la combinación constante de espacios, reflejo del mundo onírico y alucinante en el que se sumergía; un primer espacio aparentemente real, contemporáneo –la sala de urgencias de un hospital, la camilla en la que se encontraba acostado, herido- y el segundo anacrónico, natural, inmerso en el furor salvaje de la “guerra florida” de los antiguos mexicanos, cuya finalidad era obtener víctimas para el sacrificio por cardiectomía, dan muestra, prácticamente en términos plásticos, del proceso interior que experimenta el protagonista:

Lo llevaron a la sala de radio, y veinte minutos después, con la placa todavía húmeda puesta sobre el pecho como una lápida negra, pasó a la sala de operaciones. Alguien de blanco, alto y delgado, se le acercó y se puso a mirar la radiografía. Manos de mujer le acomodaban la cabeza, sintió que lo pasaban de una camilla a otra. El hombre de blanco se le acercó otra vez, sonriendo, con algo que le brillaba en la mano derecha. Le palmeó la mejilla e hizo una seña a alguien parado atrás.

Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores. Primero un olor a pantano, ya que a la izquierda de la calzada empezaban las marismas, los tembladerales de donde no volvía nadie. Pero el olor cesó, y en cambio vino una fragancia compuesta y oscura como la noche en que se movía huyendo de los aztecas (Cortázar, 1996: 387).

El espacio cumple, pues, un papel primordial en la estructura narrativa de cualquier relato; su vinculación con personajes, acciones y desenlace de las mismas, en algunos casos, se manifiesta como clave para entender y desentrañar los sentidos más recónditos del texto, hasta para delinear la fisonomía semiótica de los mismos. En las acciones se revela el sentido del tiempo, de allí que la categoría más idónea para hablar de ese tiempo que se vierte en el espacio y se desliza en él sea la del cronotopo que esboza Bajtín.

Narrativa: el espacio es la ciudad

La importancia que el espacio adquiere en la ficción a lo largo de la historia se ha visto afianzada a través del análisis, la crítica e incluso la teoría literaria. Los aportes que la

narratología ha concedido a los tópicos básicos de la creación literaria como autor, narrador, personajes, espacio y tiempo son más que expresivos. Entre los teóricos interesados por estas nociones, que ha logrado elevarlas a categorías significantes de primer orden, encontramos a Mijail Bajtin. Hacia 1928 el investigador ruso tilda de apremiante la necesidad de enunciar una “Ciencia de la Literatura” que explique de qué manera ésta brota y forma parte activa de la realidad social de las personas y de su ambiente ideológico que a su vez se hará visible a través de *producciones verbales organizadas*. Para ello Bajtin ve la necesidad de elaborar una “poética sociológica” que dé cuenta de la constitución sígnica y significativa de la realidad social, en la que se manifieste, en definitiva, la cultura. Desde esta perspectiva, el teórico aborda el estudio de la obra literaria en la que los elementos constitutivos conforman un perfecto engranaje de pluralidades socio-culturales que se reproducen a través del lenguaje.

Según el crítico ruso, la realidad social es la raíz de la obra artística. Esta última, a través del acto ficcional propio de la literatura, dará conclusividad a la primera; la dotará de un sentido totalizador del que carecía.

Para que el proceso se lleve a cabo entran en juego elementos fundacionales del texto de ficción: personajes, héroe, autor, espacio y tiempo. El cronotopo, idea que retoma Bajtin de las ciencias matemáticas, es la fusión de lo espacial y lo temporal en la ficción; es un concepto analítico con el que el autor quiere reinscribir las nociones de tiempo y espacio en el ámbito de la subjetividad significativa del sujeto-personaje y del autor.

No son meros términos descriptivos de lugar y de tiempo, no hay en ellos un carácter de inmediatez, sino que, al contrario, adquieren valor estratégico, pues asumen funciones compositivas dentro del texto artístico a la vez que muestran el enlace entre el “adentro” y el “afuera” del texto y remiten al trabajo artístico de elaboración.

Los conceptos en torno al cronotopo son desarrollados por Bajtin especialmente en el artículo “Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela” contenido en el libro *Teoría y estética de la novela* (1975) en el que apunta: “Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa “tiempo-espacio”) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtin (1975) 1989: 237).

El cronotopo es para Bajtin el ámbito a través del cual el autor –otro elemento fundamental de la obra artística y partícipe activo de la trama y su desarrollo-, proporciona la llamada conclusividad al personaje. El fenómeno consiste en la presencia del yo que se relaciona y dialoga con otros. La dialogicidad establecida entre el yo y el cronotopo llevará a que se alcance la conclusividad estética en la acción del personaje, configurando un todo definitivo con él. Así lo establece Bajtin en su obra *Estética de la creación verbal* (1979) cuando apunta:

Es el autor quien confiere la unidad activa e intensa a la totalidad concluida del personaje y de la obra. La totalidad conclusiva no puede, por principio, aparecer desde el interior del protagonista puesto que éste llega a ser nuestra vivencia. Porque el autor no sólo ve y sabe todo aquello que ve y sabe cada uno de sus personajes por separado y todos ellos juntos, sino que ve y sabe más que ellos, inclusive sabe aquello que por principio es inaccesible para los personajes, y es en este determinado y estable excedente de la visión y el conocimiento del autor con respecto a cada uno de sus personajes donde se encuentran todos los momentos de la conclusión del todo. Es imposible que uno viva sabiéndose concluido a sí mismo y al acontecimiento; para vivir es necesario ser inconcluso, abierto a sus posibilidades (al menos así es en todos los instantes esenciales de la vida) (Bajtin (1979) 1990: 19 y 20).

La conclusividad que alcanza el personaje en relación dialógica con un espacio y un tiempo determinados es un elemento clave para abordar el estudio de relatos en los que la ciudad, espacio preeminente, es modeladora de los demás elementos ficcionales. La hechura total y definitiva del personaje adquiere una importancia de primer orden pues es el resultado de la experiencia ficcional que ha vivido en el cronotopo, determinando, según Bajtin, la unidad artística de la obra literaria, y su relación con la realidad. En este sentido cabe preguntarse en qué momento la ciudad se literaturiza y adquiere relevancia cronotópica.

La respuesta la darán no sólo el estudio de los procesos de renovación y creación literaria sino también, y quizás al unísono, los movimientos de carácter social que viven las naciones. La industrialización, la modernización de los territorios urbanos se impone a sus habitantes, seduce a los más alejados y se transforma en el territorio único de convivencia. En este tenor vemos el París de principios de siglo, en el que Walter Benjamin se instaló con el ánimo de realizar “un ambicioso proyecto: la construcción histórico-filosófica del siglo XIX como tiempo en que nace la sociedad industrial.”¹

El concepto del *flâneur*, esto es, de aquel que deambula sin tregua en los territorios de la ciudad moderna, ha sido uno de los más comentados por los seguidores del filósofo. Así lo describe Benjamin:

¹ Prólogo de Jesús Aguirre a la obra de Benjamin *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Editorial Taurus. (1972) 1980. pág 16. El carácter multidisciplinario ha caracterizado la obra de Benjamin; su reflexión parte no sólo de perspectivas filosóficas, sino que recurre a otras disciplinas afines; esta peculiaridad, lejos de opacar la mirada crítica, le da un sentido totalizador mucho más rico. Benjamin se detiene en fenómenos sociales y desde ellos arranca su reflexión y su comprensión del mundo. *Poesía y capitalismo*, obra fundamental del autor, se muestra al público europeo tal como se le conoce en la actualidad hacia 1982: a Latinoamérica llegarían 8 ensayos de Benjamin en 1967 cuando se dieron a conocer en Argentina; más tarde en 1970, saldrían a la luz algunos artículos pertenecientes a lo que sería su libro de *Iluminaciones* en una publicación hecha por la editorial venezolana Monté Ávila y aún hoy es referente ineludible en los análisis de temáticas urbanas e incluso en enfoques de análisis de carácter cultural.

El bulevar es la vivienda del *flâneur*, que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes. Las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués una pintura al óleo en el salón. Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los kioscos de periódicos, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio (Benjamin, (1980) 1999: 51).

Benjamin ve en Baudelaire el paradigma del *flâneur* que además de recorrer la ciudad sin pausas, es capaz de mirarla, disfrutando del espectáculo que le brinda. Mirar la ciudad y recrearse en ella traerá como consecuencia el deseo de habitarla sobre todo en los espacios públicos que la conforman. Así la calle se convierte en lugar privilegiado a través del cual el *flâneur* podrá *tomar* la ciudad con las cualidades que ésta posee. Una de ellas será la permanencia entre la multitud que inunda las calles. Para Benjamin el *flâneur* “busca asilo en la multitud” ((1980) 1999: 184); en medio de ella se siente sólo y también en compañía; es una suerte de abrigo en el que se percibe acogido, mas no atrapado. La multitud permite que el caminante, el ciudadano anónimo resguarde su aislamiento sin necesidad de separarse de la geografía propia de la ciudad. Incluso podría afirmarse que la multitud es el escenario idóneo para el peregrino solitario.

Dentro de esa misma multitud ha cobrado vida el hombre moderno: el caminante incansable, pero también el gran observador. Esta cualidad se inserta en lo que viene a ser el perfil del individuo de la gran ciudad, el *flâneur* que en su afán de deambular se convierte inevitablemente en el contemplador de la ciudad, de sus habitantes, de todo lo que en ella ocurre. De alguna manera, al observar, el *flâneur* “legitima su paseo ocioso” (Benjamin, (1980) 1999: 55). La ciudad, pues, permite que quien la recorra se sienta en

total libertad para mirar, para perderse en sus calles y avenidas, para permanecer sin más en sus espacios.

El concepto planteado por Benjamin corresponde a una época concreta (el París de finales del siglo XIX); se ubica dentro de lo que ha venido a ser el hombre de la ciudad moderna. En la actualidad urbana de las grandes ciudades han desaparecido muchos de los territorios para el *flâneur*, pero no podemos negar la vigencia paradigmática de esta figura con todas sus cualidades. El aporte de Benjamin estaría centrado no sólo en esta representación del habitante ciudadano moderno, sino en la mirada subjetiva, no por ello menos analítica, de su autor ante elementos materiales urbanos que no habían sido tomados en cuenta para establecer una reflexión de lo social o lo cultural. El *vagabundeo*, característica que brota de la ciudad moderna y que presupone al anonimato como cualidad de una modernidad presente, será una de las clasificaciones que mayor proyección otorgará a Benjamin como pensador contemporáneo de permanente actualidad.

Crítica

La presencia de Walter Benjamin, su reflexión sobre la ciudad y el comportamiento de sus habitantes, representa un momento fundamental en la meditación de la cultura, de los cambios sociales y de sus consecuencias en el pensamiento moderno. La ciudad no sólo ha sido tema de consideración del filósofo, del sociólogo o, por supuesto, del urbanista; en la literatura la ciudad se ha visto, sobre todo, como “posibilidad conceptual”. Esta afirmación, expuesta por Beatriz Sarlo en su obra *Borges, un escritor en las orillas* (1993), tiene un largo alcance de interpretación pues coloca a la ciudad no como contenido del que la ficción puede hacer uso, sino que la ubica en una escala de

valores diferente donde todo lo que ella es viene a constituirse en forma, pensamiento o territorio literario. La misma Beatriz Sarlo puntualiza en los siguientes términos:

La ciudad ha sido no sólo un tema político...sino también un espacio imaginario que la literatura desea, inventa y ocupa. La ciudad organiza debates históricos, utopías sociales, sueños irrealizables, paisajes del arte. La ciudad es el teatro por excelencia del intelectual, y tanto los escritores como su público son actores urbanos (Sarlo, 1993: 20).

Como “teatro del intelectual” la ciudad estará presente en textos que la eluden pero que la presuponen, como es el caso de la producción literaria cuyo tema sea el campo. En ese espacio la ciudad es territorio tácito, siempre referente.

Desde esta postura vemos que la ciudad ha sido asunto que atañe a la literatura en su producción y en su crítica. A partir de la llamada “moda Benjamin” que se impone en América Latina en los años 80 y sobre la que reflexiona la misma Beatriz Sarlo en sus *Siete ensayos sobre Walter Benjamin* (2000), la ciudad ha permanecido como tópico inevitable. A propósito de la situación que vive en la actualidad la academia argentina, la escritora evalúa sus contenidos y critica al saber universitario que se encuentra, según su criterio, en absoluta sumisión frente a la academia. En este estado de cosas señala situaciones como las de “algunas ondas teóricas en barrios distinguidos de la academia argentina” (Sarlo, 2000: 77). Para la escritora los llamados estudios culturales serían una de esas “ondas” que refiere y dentro de los mismos, la ciudad el tema por excelencia.

Resulta muy llamativo que consideraciones hechas por Sarlo sobre una realidad particular como lo es la academia argentina en la década de los noventa sigan siendo actuales en ambientes universitarios de diferentes países como Venezuela y México.

La moda a la que hace referencia sigue vigente. Sólo diferiría en la apreciación de Sarlo en tanto que considero que todo depende de la postura crítica y de la coherencia en el análisis de aquellos que hacen uso de conceptualizaciones determinadas o de corrientes teóricas que se han puesto de moda. Lo que más nos interesa señalar es que, efectivamente, la entronización de la ciudad como asunto pertinente se ha convertido en un fenómeno generalizado en toda América Latina, cuya permanencia es innegable. Beatriz Sarlo insiste en “la obstinación con que tanto desde la crítica literaria como desde la semiótica y el análisis cultural se plantea a la ciudad como tema” (Sarlo, 2000: 77-78). La misma escritora ha redundado en la reflexión de la ciudad en gran parte de sus estudios. Para Sarlo la ciudad es el espacio en el que se establecen los debates históricos, sociales y culturales por excelencia²; su protagonismo se transforma en hegemonía temática y conceptual, al extremo de que, quienes la ocupamos, nos convertimos en actores urbanos, nuestras acciones e ideologías estarán inmersas en esa condición.

Junto a Beatriz Sarlo encontramos nombres como los de Adrián Gorelik, arquitecto que ha sabido vincular el estudio de la ciudad literaria tomando en cuenta criterios de carácter urbanístico para él imprescindibles. Gorelik imprimió un giro de múltiples alternativas conceptuales a la discusión de la ciudad como espacio cultural. Para él toda ciudad reclama su representación a través de discursos en los que se involucran no sólo lo literario, sino también categorías sociales, históricas, expresiones artísticas como la pintura o el cine y, por supuesto, la fisonomía material de la ciudad misma. Este planteamiento es esbozado por Gorelik en su última obra *Miradas sobre Buenos Aires, historia cultural y crítica urbana* (2004) publicada por la editorial Siglo XXI Editores. La obra podría clasificarse como una serie de ejercicios del pensar la ciudad. El mismo

² SARLO, Beatriz. 1995. *Borges, un escritor en las orillas*. Editorial Seix Barral. Madrid. Página 20.

autor ha criticado, descalificándolos, a los estudios culturales urbanos por considerarlos improvisados y extremadamente heterogéneos. Señala el investigador:

...lo que predomina en la superficie como característica definitoria de los estudios culturales urbanos es un collage teórico al estilo del que exigen los “estados de la cuestión” académicos, en los que se alinean sin conflicto los autores más diversos a través de una lógica del desplazamiento metafórico (de un nombre a otro, de una categoría a otra) que le debe más a la asociación libre surrealista que a un procedimiento argumentativo

(Gorelik, 2004: 5).

La denuncia del crítico se asienta en uno de los errores que, efectivamente, se les han adjudicado a los estudios culturales en la actualidad; sin embargo, en el texto el autor no señala nombres ni lugares ni corrientes específicas de aquellos que realizan de forma tan aleatoria un análisis de ciudad.

Casos como el suyo se presentan en otros países, por ejemplo en Venezuela, donde Arturo Almandoz, arquitecto de profesión, se ha dedicado al estudio del imaginario urbano a través de la producción literaria de todo el siglo XX; su obra *La ciudad en el imaginario venezolano* (2004), en dos volúmenes, alcanzó el premio otorgado por la Fundación para la Cultura Urbana, en Caracas, Venezuela.

En Argentina Noé Jitrik, Roberto Ferro, Rosalba Campra, son algunos de los que han desarrollado estudios comparativos de gran importancia sobre la ciudad en la literatura latinoamericana. El quinto ejemplar de la reconocida revista *SYC* dirigida por Noé Jitrik está dedicado totalmente al tema de la ciudad en la literatura. De los que allí colaboran, Rosalba Campra ha sido quien más ha abundado en el tema. *América*

Latina: la identidad y la máscara -publicada por Siglo XXI en 1987- es uno de sus trabajos en los que atiende el asunto de la ciudad como posibilidad fundacional a través de la literatura. En 1989 la escritora publica en Italia *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*. Entre otras ideas, la obra plantea el hecho de que las ciudades pueden levantarse tanto con los materiales de construcción como con las palabras; la literatura otorga a la ciudad, por su capacidad dialógica con lo real, la posibilidad de re-fundarse en los textos; evocar la ciudad supone también crearla. El artículo de Noé Jitrik “Voces de ciudad” publicado en la misma revista profundiza en las posibilidades interpretativas que la ciudad posee y que él aborda, fundamentalmente, desde la perspectiva semiótica. El aporte de Jitrik radica, sobre todo, en mostrarnos de qué manera lo urbano no es solamente el espacio físico sino una condición cultural que compromete a fenómenos sociales, condiciones ideológicas y giros artísticos. Explica Jitrik cómo a partir de la instauración de la ciudad moderna, se establecen en un mismo discurso dos modos de percibir la ciudad. Uno relacionado con la experiencia del habitante de la urbe que logra manifestar lo que ella genera en cada uno. Se trata de una expresión de carácter subjetivo debido a que arranca de la percepción personal. Otro, heredero del racionalismo científicista, describe la ciudad a partir de la objetiva observación de la misma. Las dos posturas organizan un nuevo discurso de ciudad, que, según Jitrik, “crea las condiciones para las grandes transformaciones del pensamiento que marcan desde el último tercio del Siglo XIX hasta todo el siglo XX” (Jitrik, 2000: 9). Lo trascendente de estos nuevos enfoques es, sobre todo, el hecho de que, a partir de ese momento, la ciudad se convierte en objeto del conocimiento y su estudio ha mantenido pertinencia todavía en la actualidad. Tal es la importancia que le concede Jitrik al tópico, que llega a afirmar: “la novela moderna es por lo tanto un producto del

discurso urbano, no podría ser entendida sobre otras bases aun cuando su origen sea remoto” (Jitrik, 2000: 11).

La proliferación de discursos “sobre” o “de” la ciudad ha sido prácticamente infinita, permitiéndonos establecer taxonomías y dándonos la oportunidad de reflexionar con más profundidad y pertinencia en torno al nuevo sentido que constantemente arroja la ciudad, tanto en la creación como en el análisis literario.

En España, específicamente en la Universidad de Alicante, se han desarrollado abundantes investigaciones sobre el tema, dedicándose primordialmente a ciudades literarias latinoamericanas –Lima, Montevideo, Buenos Aires-. Autores como Julio Ramón Ribeyro, Mario Benedetti, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges han sido revisados en su temática citadina. Entre los especialistas más destacados estarían José Carlos Rovira, Francisco Javier Mora Contreras y Eva María Valero Juan, considerada hoy en día como referente ineludible para el estudio de la narrativa urbana de Julio Ramón Ribeyro; la escritora ha abundado en el tópico citadino en toda la obra riberyana, tanto en su cuentística como en las contadas novelas producidas por el escritor peruano.

Desde una orientación más literaria y cultural encontramos la crítica de Julio Ortega, escritor peruano que ha dedicado buena parte de su obra al fenómeno de la producción literaria en la modernidad y la posmodernidad en América Latina. Por supuesto, la ciudad subyace en gran parte de las apreciaciones del proceso modernizador y de sus implicaciones en la literatura. En este mismo tenor, Julio Ramos, en su obra *Desencuentros de la modernidad en América Latina* publicado por el Fondo de Cultura Económica en 1989, aborda el tema de la modernidad incipiente que da sus primeros pasos en el siglo XIX. A través de algunos textos de José Martí, escritos en el periodo de su estancia en Estados Unidos, Julio Ramos expone de qué manera la obra martiana

seleccionada perfila el lugar que ocupa la literatura frente al discurso del progreso y la productividad que alcanzaba mayores espacios hacia fines del siglo XIX. La ciudad, evidentemente, cobra valor y la literatura se detiene mucho más en ella. La ciudad se ve, pues, vinculada directamente con la producción literaria. Su importancia como espacio problematizado es cada vez mayor.

Venezuela ha sido uno de los países donde más han calado los estudios culturales a los que hacía referencia Beatriz Sarlo; por ello la teorización sobre la ciudad es recurrente en la mayoría de los investigadores que mayor proyección han tenido incluso a nivel internacional. Entre ellos, académicos de la Universidad Simón Bolívar, cuya producción crítica ha sido muy prolija. Me refiero fundamentalmente a Javier Lasarte, que si bien no ha trabajado la ciudad literaria como tal, sí se ha centrado en lo urbano como elemento fundacional de culturas; en esta misma línea encontramos a Beatriz González Stephan y Graciela Montaldo, de origen argentino, radicada en el país desde hace varias décadas. Los críticos se han dado a la tarea de estudiar lo urbano partiendo de la producción literaria del siglo XIX y emparentándola a los procesos culturales que vivió la Venezuela de la época. La creación decimonónica ha sido revisada igualmente por Alba Lía Barrios, que se ha especializado en el costumbrismo venezolano.

Ángel Rama, incisivo crítico uruguayo, dedicó unas de sus mejores reflexiones a la ciudad como ámbito de poder simbolizado en *La ciudad letrada*, obra publicada en 1984, que se ha convertido en el referente de todos aquellos que abordan el tema de la ciudad desde los estudios literarios y culturales, donde el arte y la vida se conjugan para delinear un rostro genuino de ciudad. El autor muestra de qué manera en la América Latina colonial se fue generando una suerte de fluido entre la vida social citadina, el poder y la letra escrita para construir un tipo de sociedad y de individuo excluyente y jerárquico.

En México Vicente Quirarte ha dedicado buena parte de su obra al estudio de la ciudad exclusivamente desde la literatura. Su trabajo *Elogio de la calle* (2001), editado por Cal y Arena hace un registro exhaustivo de más de cien años de producción poética y narrativa donde el asunto a tratar es la Ciudad de México. Su investigación ha mostrado la riqueza y variedad de imágenes que la ciudad muestra desde la poesía a la crónica.

En este recorrido no podemos dejar de lado a los cronistas que no sólo toman al Distrito Federal como centro de su atención, sino que además miden el pulso de la ciudad, lo evalúan y establecen una mirada incisiva que se transforma en discurso. Entre las figuras más representativas encontramos a Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, José Joaquín Blanco, Juan Villoro, y, como antecedente de ellos, a Salvador Novo, que coinciden en proyectar una sombra más bien apocalíptica sobre el movimiento de la ciudad. Néstor García Canclini, desde una mirada sociológica y antropológica ha escarbado en los procesos urbanos que ha ido sufriendo la capital mexicana con el paso de la modernidad y la posmodernidad. Fenómenos que atraviesan lo urbano, como la articulación entre lo popular y lo masivo, han ocupado a éste y otros críticos, como Jesús Martín-Barbero.

Desde la historia se han llevado a cabo renovados estudios sobre la ciudad. Recientemente ha sido traducida al español y publicada por el Fondo de Cultura Económica la obra de Serge Gruzinski, *La ciudad de México, una historia* (2004) en la que magistralmente el escritor hace un recorrido por su historia partiendo de la actualidad y adentrándose hasta su pasado prehispánico para recorrer junto al lector los años y los sucesos que trascendieron y transformaron el rumbo y el tipo de vida de la misma. Si bien lo literario no se hace presente, Gruzinski nos explica de qué manera una

ciudad se modifica y crece gracias, básicamente, al movimiento artístico y cultural de aquellos que la habitan, permanentemente o de forma transitoria.

Gabriel Careaga, estudioso mexicano de la sociedad y la historia de su país, ha escrito una extensa obra titulada *La ciudad enmascarada* publicada por la editorial Cal y Arena en 1985 en la que hace un estudio de la Ciudad de México y sus transformaciones a lo largo de la historia hasta convertirse en lo que prácticamente es en la actualidad. A partir de una postura más bien sociológica, el escritor no pierde de vista cómo influyeron en la construcción de la ciudad los fenómenos culturales y artísticos que se han venido desarrollando en la misma.

En las geografías anglófonas sobresale la labor de Richard Lehan, profesor de la Universidad de California, Los Ángeles, quien ha publicado *The City in Literature* (1998) obra que pretende ser una historia intelectual y cultural en la que traza la relación entre la literatura y la ciudad de la temprana novela en Inglaterra, continuando con autores como Daniel Defoe, Charles Dicks, Emile Zola, James Joyce, Joseph Conrad, entre otros. Para Lehan la erección de las ciudades es inseparable de la producción literaria que se ve involucrada en el fenómeno.

En esta rápida enumeración he tomado en cuenta a críticos consultados y leídos para la elaboración de mi trabajo; se omiten muchos nombres de escritores que participan en esta interminable labor. El panorama antes descrito ha considerado, pues, a aquellos que se han interesado por la ciudad literaria. Muchos reflexionan sobre la ciudad no sólo motivados por la “moda Benjamin”, sino porque, definitivamente, ella es el asiento por antonomasia del hombre de la modernidad y de la posmodernidad; excluirla de nuestra atención sería prácticamente imposible.

A través de enfoques de tipo antropológico, sociológico e histórico, otros autores que escribieron a mediados y finales del siglo XX aportaron ideas sobre el tema. Michel

De Certeau, por ejemplo, historiador y antropólogo francés, publica en 1980 su obra *La invención de lo cotidiano*; en su primer tomo dedica un amplio capítulo a los “andares de la ciudad”, reflexión antropológica de profundas implicaciones conceptuales y experimentales, basadas en la observación detenida de las prácticas del individuo urbano de la modernidad. De Certeau prioriza las prácticas cotidianas de los peatones, esto es, los itinerarios y recorridos, los relatos espaciales sobre la cartografía moderna científica. Para De Certeau la comprensión del fenómeno urbano y de la ciudad como tal es posible mediante la ejecución de esas prácticas, permitiendo que se construya un concepto de ciudad. En ésta línea antropológica está el también francés Marc Augé, sobre quien he hablado en las primeras páginas del capítulo. Richard Senned, a través de su obra *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental* (1997), compara la ciudad occidental y su evolución a lo largo de la historia con el cuerpo humano y con las actividades cotidianas que pudiese realizar, donde los actos de unos se reflejan en el espacio citadino, parece que se establece una suerte de metamorfosis entre unos y otros.

Kevin Lynch es otro nombre imprescindible en el estudio de las ciudades. Su obra *La imagen de la ciudad* (1984) es un texto clave para entender la cultura de la ciudad, su estructura y sus posibilidades interpretativas, pues el autor profundiza en el análisis de las ciudades desde su perspectiva visual y su capacidad de cambio. Lynch se detiene en la forma urbana, en la percepción que la misma provoca en sus habitantes, como una manera de pertenencia y de comprensión.

El francés Henri Lefebvre, con su obra ya traducida al inglés *The Urban Revolution* (1970), realiza un exhaustivo examen crítico de la sociedad urbana a través de una perspectiva estructuralista-marxista. Su trabajo es un análisis del entorno urbano en el que se desarrollan las relaciones sociales capitalistas, por tanto, alienantes y

conflictivas. Ese mismo espacio en el que se desenvuelve la vida cotidiana ha de ser el lugar de la transformación donde se reconstruya al hombre, sustrayéndolo de prácticas opresivas y sustituyéndolas por otras liberadoras. El enfoque radicalmente marxista que presenta Lefebvre es acertado al centrar su análisis en el ejercicio de las prácticas cotidianas del ciudadano común, considerando éstas como las hacedoras de la cultura urbana. Su mirada se detiene en el fenómeno urbanístico europeo, pero las consideraciones generales arrojan igualmente luz a nuestro continente.

En Latinoamérica la voz de José Luis Romero con su obra *Latinoamérica, las ciudades y las ideas* (1976) es lectura imprescindible para entender los cambios experimentados en nuestras ciudades. El autor desarrolla un amplio estudio sobre la función que han ejercido las ciudades a lo largo del proceso histórico latinoamericano, vinculando la vida urbana con la transformación social y cultural de nuestro continente. Esta matriz de comprensión ha sido considerada por Adrián Gorelik como una primera definición de cultura urbana (Gorelik, 2004: 263), de tal modo que Romero descubre en la ciudad el eje articulador de la historia. Sus palabras así lo confirman: “La historia de Latinoamérica, naturalmente, es urbana y rural. Pero si se persiguen las claves para la comprensión del desarrollo que conduce hasta su presente, parecería que es en sus ciudades, en el papel que cumplieron sus sociedades urbanas y las culturas que crearon, donde hay que buscarlas” (Romero, José Luis, 1976: 10).

Por último no puede dejar de mencionarse *Las ciudades invisibles*, obra escrita por Ítalo Calvino y editada en 1994, que se ha clasificado como un clásico de la literatura de ciudad, aunque se presenta en forma de texto de ficción en el que prevalece el discurso de viaje -Marco Polo contará al Kublai Kan, emperador de los tártaros, experiencias en lugares lejanos- y en el que se pasará de la anécdota a la reflexión sobre diferentes ciudades y sus alcances en la vida del hombre. Los matices que cada ciudad posee y que

reflejan a quienes las habitan es una constante en el discurso. La voz del narrador que observa a la ciudad hace de ella un texto para ser leído y modificado interminablemente.

La ciudad literaria como tema de estudio sigue vigente; los enfoques a través de los cuales puede ser abordada son innumerables, tanto en el campo literario –tomando en cuenta, corrientes tan dispares como por ejemplo la perspectiva de género, la cartografía, lo apocalíptico, lo abyecto, lo espacial-, como en el de las ciencias sociales. Lo aquí expuesto corresponde al desarrollo de críticas y teorías en las que se han profundizado en las últimas décadas y que tratan de ver al tópico a través de la multidisciplinariedad, aunque dando prioridad a lo literario; esa es también mi meta.

II. LA CIUDAD: ESPACIO POR ANTONOMASIA

Mirar a la ciudad desde la perspectiva espacial es imprescindible. Ella es espacio significativo que habita el hombre; territorio en el que transita no sólo la vida del género humano, sino también su cultura. Éste es el concepto a través del cual se maneja inicialmente el sentido globalizante de la ciudad. El hecho de que ésta sea espacio en el que se representa y desarrollan las culturas urbanas es uno de sus valores primordiales. Así lo sugiere Iuri Lotman en su *Semiósfera I* al señalar que

Toda actividad del hombre como *homo sapiens* está ligada a modelos clasificacionales del espacio, a la división de éste en “propio” y “ajeno” y a la traducción de los variados vínculos sociales, religiosos, políticos, de parentesco, etc, al lenguaje de las relaciones espaciales. La división del espacio en “culto” e “inculto” (caótico), espacio de los vivos y espacio de los muertos, sagrado y profano, espacio sin peligro y espacio que esconde una amenaza, y la idea de que a cada espacio le corresponden sus habitantes, son una característica inalienable de la cultura (Lotman, 1996: 83,84).

La clasificación espacial que establece Lotman en la cita anterior es hoy recurrente entre los estudiosos del tema del espacio. Se trata más que de territorios geográficamente delimitados, de lugares simbólicos cuya carga semántica se ha metaforizado, alcanzando connotaciones vinculadas a la experiencia personal o colectiva. Pensemos, por ejemplo, en los espacios físicos dentro de una ciudad destinados a los cultos religiosos, en donde, salvo excepciones notables, difícilmente se cambiará su uso, en tanto que, efectivamente, son percibidos como espacios sagrados.

Algunos *espacios abstractos* como los parques planificados o los proyectos arquitectónicos ideales suelen *materializarse* no conforme a lo concebido, sino conforme a las condiciones de los espacios físicos en que se construyen. En otros casos los espacios son percibidos como “propios” o “ajenos”, según sean habitados por un nosotros o por unos ellos. Para muchos grupos humanos el uso preciso y exclusivo de ciertos edificios, de ciertas salas, de ciertos espacios físicos, es indispensable por la carga simbólica de que se les dota. Más adelante ampliará Lotman:

...todos los tipos de división de espacio forman construcciones homomórficas. La ciudad (=punto poblado) se opone a lo que se halla más allá de sus muros (el bosque, la estepa, la aldea, la Naturaleza, el lugar donde habitan los enemigos), como lo propio, lo cerrado, lo culto y lo seguro a lo ajeno, lo abierto, lo inculto. Desde este punto de vista, la ciudad es la parte del universo dotada de cultura. Pero, en su estructura interna, ella copia *todo* el universo, teniendo su espacio “propio” y su espacio “ajeno” (Lotman, 1996: 84).

La cita, rica en significaciones en su totalidad, nos manifiesta lo radicalmente valioso: la ciudad concebida ya no sólo como el *súmmum* de la cultura, -expresión plural del hombre y de las obras creadas por él- sino incluso como un *universo*. Se tratará de un microcosmos en el que confluyen realidades físicas e intelectuales que conforman al ser del hombre y que hablan de la diversidad humana. Es importante, sin embargo, detenernos en cada una de las frases del texto de Lotman.

En una primera reflexión nos referimos a la ciudad desde una de sus cualidades más sobresalientes, esto es, ser albergue de grupos humanos (“punto poblado”); además es necesario tomar en consideración que las ciudades son *construidas* por los hombres que las habitan, a imagen de lo que ellos mismos son o de la manera que perciben el mundo,

convirtiéndose en huella de hombres y de sus historias. A este respecto, Richard Sennet desarrolla en su obra *Carne y Piedra* (1997) el análisis de lo que fueron las antiguas ciudades de la Europa clásica, hasta la muy moderna ciudad de Nueva York, a través de la comparación con el cuerpo humano y las costumbres del mismo. Dice el escritor: “*Carne y Piedra* es una historia de la ciudad contada a través de la experiencia corporal de las personas: cómo se movían hombres y mujeres, qué veían y escuchaban, qué olores penetraban en su nariz, dónde comían, cómo se vestían, cuándo se bañaban, cómo hacían el amor en ciudades...” (Sennet, 1997: 17).

No falta quienes perciben y construyen a la ciudad como un espacio cerrado. Muchas ciudades antiguas, especialmente las del medioevo europeo, fueron levantadas dentro de murallas; o fueron amuralladas con posterioridad a su fundación. Al interior de las mismas, estaría, efectivamente “lo propio, lo seguro, lo culto” en franca oposición con sus antónimos: lo ajeno, lo abierto, lo inculto”, del afuera. En clara coincidencia con la descripción de Lotman, Rosalba Campra añade: “La ciudad, pues, implica no sólo la diferenciación del espacio, sino también diferenciación del grupo humano que la erige y habita, afirmación de su cohesión como un todo homogéneo respecto al extranjero” (Campra, 2000: 23).

Según la afirmación de Campra, la ciudad es espacio de reunión de seres humanos semejantes –cultural o ideológicamente- que desean mantener una separación física con los demás hombres a los que considera extraños a ellos. Esta extrañeza es al mismo tiempo y por oposición, expresión de identidad. Hay un deseo expreso de mantenerse y erigirse desde la identidad. Sólo hasta que la vida en las ciudades se vuelve compleja y diversificada se admite lo “extraño”, lo “forastero”, que serían los cimientos del cosmopolitismo.

A esto se une el sentido de *lo nacional* que puede desembocar en una suerte de etnocentrismo que, según Tzvetan Todorov en su conocida obra *Nosotros y los Otros* (2000), “consiste en el hecho de elevar, indebidamente, a la categoría de universales los valores de la sociedad a la que yo pertenezco” (2000: 21). El etnocentrismo, efectivamente, se encuentra como raíz de muchas de las historias de agrupaciones humanas de carácter milenario como es el caso de la hebrea y la musulmana que se mantienen en ancestral pugna; éste puede convertirse en algunas ocasiones en la raíz de las motivaciones para fundar o erigir ciudades.

La noción del límite que ofrecía la ciudad era, en épocas antiguas, muy marcado. Aunque en la actualidad esos límites son cada vez más tenues, no debemos considerar que se han perdido del todo. En realidad debemos buscarlos a través de otros códigos, quizás menos evidentes, que aportan un mayor sentido de identidad. En su obra *Las ciudades invisibles*, Italo Calvino, a través de la voz del personaje Marco Polo, explica, al describir a la ciudad de Zaira, lo siguiente:

Inútilmente, magnánimo Kublai, intentaré describirte Zaira, la ciudad de los altos bastiones. Podría decirte de cuántos peldaños son sus calles en escalera, de qué tipo los arcos de sus soportales, qué chapas de zinc cubren los tejados; pero ya sé que sería como no decirte nada. La ciudad no está hecha de esto, sino de relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos de su pasado [...] Pero la ciudad no cuenta su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en las esquinas de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas de las banderas, cada segmento surcado a su vez por arañazos, muescas, incisiones, comas”(Calvino, 2001:25, 26).

La conjunción del espacio, la historia vivida, e incluso el *presente compartido* son los factores que confieren identidad a una ciudad a medida que esta avanza en el tiempo. En la cita anterior, Italo Calvino, autor contemporáneo, asume la voz de Marco Polo para descubrir admirablemente el radical sentido de singularidad (identidad) que puede asumir una ciudad –en este caso y según palabras del mismo Calvino “ciudad atemporal” que remite incluso a la “ciudad moderna” –, en función de la experiencia almacenada en todos los resquicios de la misma. De lo contrario habría una inevitable semejanza entre unas ciudades y otras. También esto lo observó Marco Polo, personaje principal, cuando advirtió: “-Viajando uno se da cuenta de que las diferencias se pierden: cada ciudad se va pareciendo a todas las ciudades, los lugares intercambian forma orden distancia, un polvillo informe invade los continentes” (Calvino, 2001: 147).

Una nueva reflexión de la idea de Lotman nos muestra que, efectivamente, la ciudad es el sinónimo por antonomasia de la cultura. En ella confluyen la historia de sus habitantes, las cualidades personales que van imprimiéndole a los muros, a las calles, a las casas...una particular forma de ser y de sentir la vida y que igualmente mostrará su heterogeneidad. Desde la labor de una colectividad, las ciudades se transforman y almacenan su riqueza, y muchas veces, su sabiduría. Es el fenómeno de crecimiento a través del cual se establece la cultura, esto es, el conjunto de conocimientos y costumbres que abren la posibilidad de un desarrollo más completo de un grupo humano.

El trazado de las ciudades, su organización son las cualidades que le otorgan singularidad y que están más bien emparentadas con elementos subjetivos. Todo ello puede ser leído en clave semiótica por un lector-habitante que la recorra o habite, imprimiéndole nociones semánticas nuevas. Así lo confirma Roland Barthes en su

ensayo “Semiología y urbanismo” en el que señala que “la ciudad es una escritura, quien se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad (que somos todos) es una especie de lector que, según sus obligaciones y sus desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos secretamente” (2000: 264). La participación del habitante de la ciudad que asiste a ella, transforma su rostro, la comprende de una forma determinada es, pues, parte de la construcción de la ciudad misma. Según esto, la experiencia de percepción cobra valor transformándose en clave para la comprensión y vivencia de la ciudad, así como para otorgarle sentido. Kevin Lynch en su obra *Imagen de la ciudad* (1998) comenta a propósito de la misma:

Parece haber una imagen pública de cada ciudad que es el resultado de la superposición de muchas imágenes individuales. O quizás lo que hay es una serie de imágenes públicas, cada una de las cuales es mantenida por un número considerable de ciudadanos. Estas imágenes colectivas son necesarias para que el individuo actúe acertadamente dentro de su medio ambiente y para que coopere con sus conciudadanos. Cada representación individual es única y tiene cierto contenido que sólo rara vez o nunca se comunica, pese a lo cual se aproxima a la imagen pública que, en diferentes ambientes, es más o menos forzosa, más o menos comprensiva (Lynch, 1998: 61).

La importancia que va adquiriendo la percepción del ciudadano de su ciudad es cada vez mayor. Lynch habla de imágenes colectivas hechas de la suma o de la “superposición” de imágenes individuales; siendo tan indispensables como la primera. El sentido de significación que aportan ambas imágenes es requisito fundamental para alcanzar una noción completa de la ciudad. El mismo autor señala que “no debemos

limitarnos a considerar la ciudad como cosa en sí sino la ciudad en cuanto percibida por sus habitantes” (Lynch, 1998: 12).

Habría que considerar que cada uno de nosotros nos formamos imágenes tanto de las ciudades en que vivimos como de aquellas en que no vivimos. Los habitantes de las grandes capitales perciben a las ciudades de provincia como pequeñas, sin grandes servicios públicos, en ocasiones bucólicas. En cambio los habitantes de las ciudades de provincia ven a las grandes capitales como sucias, peligrosas, con grandes realizaciones materiales, pero con vidas perdidas en el anonimato.

Otras veces construimos imágenes ideales de algunas ciudades célebres. París o Nueva York pasan por ser metropolis de elevada cultura, de amplias avenidas y de gran riqueza, aunque una estancia detenida en ellas revela sus contradicciones: vida en apartamentos minúsculos, caos en el tránsito, avenidas llenas de basura, transporte subterráneo impregnado de olores nauseabundos, etcétera.

Es necesario tomar el concepto de lectura expresado por Barthes; también Lotman en su *Semiósfera II* (1998) señala la posibilidad que tiene el intérprete de leer todo fenómeno cultural que se transforma en objeto de análisis¹; esto, a propósito de concebir la cultura como un texto para ser leído. Si la ciudad representa el *súmmum* de la cultura, y ésta es texto, de la misma manera la ciudad pasa a transformarse en una suerte de discurso. Se hablaría entonces de un “texto-ciudad” cuya cualidad más resaltante sería la puesta en marcha de un movimiento dado entre el texto y el lector, producto del intercambio continuo de los mismos. El lector actuaría desde su alternativa interpretativa, y desde la posibilidad de completar, aceptar o rechazar las propuestas de ciudad que el discurso propone. Habría, pues, una “cooperación textual”. Quien escribe sobre ciudad, representándola, ha realizado previamente un proceso de lectura

¹ Iuri Lotman: (1998) *Semiósfera II*. Editorial Frónesis. Página 163 y ss.

de la misma y su discurso dará cuenta de una visión personal y subjetiva que se verá reflejada en la construcción literaria de la ciudad, trátase de ciudades con referentes reales o ficticios. Es una suerte de apropiación del espacio que es nombrado y que el escritor modifica a través de su escritura.

Una mirada a la ciudad

La primera noción que el concepto de ciudad aporta a la mente de cualquier individuo es la del *espacio público*. Independientemente del origen y evolución histórica de la ciudad, ciertamente la primera alternativa por la que ésta viene a construirse es, como ya lo señalamos líneas arriba, por la necesidad de agruparse de un número de individuos que desean establecer sus propios límites y vivir en ellos. Bárbara Ward en su libro *La morada del hombre* (1976), añade a esta razón de carácter más identitario, otra de índole más bien económica. Refiriéndose a la formación de las ciudades, apunta:

Todas ellas tienen sus orígenes en la necesidad de crear sistemas en grande escala para el aprovechamiento del agua en la gran cuenca –en Egipto, Mesopotamia, el norte de la India, China-, y esta base económica, más elaborada, hizo acudir más gente y por tanto reunió a más individuos extraños en un lugar, dio variedad a sus empleos y responsabilidades, acrecentó el intercambio de bienes y requirió la creación de nuevas instituciones –como el parentesco y la religión civil- para remplazar las antiguas lealtades en pequeña escala de la aldea agrícola. Según el notable arqueólogo Gordon Childe, la invención de la ciudad “es la historia de acumular riquezas, de intensificar la especialización del trabajo y de extender el comercio” (Ward, 1976: 35).

La ciudad será el resultado de la búsqueda aunada de soluciones para que la vida humana y la convivencia de los hombres sean menos difíciles. El surgimiento de las primeras ciudades, que algunos estudiosos sitúan hacia el cuarto milenio antes de Cristo,² va de la mano de la puesta en marcha de las primeras guerras de las que se tiene una noción más o menos precisa. Junto a ellas, claro está, vendrán las invasiones de unas tribus sobre otras. Es en el período de los asentamientos, de la práctica más cercana al sedentarismo que la construcción de las ciudades se fomentará en todo territorio habitable.

Lo anterior no deja de lado el caso de la fundación de las ciudades en épocas más recientes de la humanidad, como ocurrió en diversos lugares de América Latina durante la colonización española, o el de la fundación de nuevas ciudades en el actual territorio Oeste de los Estados Unidos, luego de haberlo arrebatado a los gobiernos del México independiente.

A pesar de la evolución que ha ido sufriendo la ciudad hasta la moderna del siglo XXI, podemos describir algunas características de la misma que resultan constantes y que aún se mantienen en algunas partes del mundo. Dentro de los predios de lo que viene a ser la ciudad encontramos los cinco elementos que la constituyen y que explica K. Lynch: “sendas, bordes, barrios, nodos y mojones” (1998: 61). Ésta sería una clasificación muy general, que se adapta incluso a la imagen de ciudad antigua. De las cinco, las sendas constituirían, según Lynch “los elementos urbanos predominantes” (1998: 64).

En la actualidad las sendas remiten a lo que hoy se ha transformado en calles, avenidas e incluso autopistas, de modo que el deambular del caminante, del ciudadano,

² Bárbara Ward. 1976. *La morada del hombre*. Breviarios. F.C.E. México. Página 36.

necesariamente irá por esos espacios, bien sea andando o en vehículos diversos, hasta llegar al automóvil.

Los elementos ciudadanos señalados pueden considerarse territorios para una colectividad, que igualmente es capaz de encontrar diferentes alternativas de significación. En primer término, observamos el centro de la ciudad de la tradición europea misma, casi siempre representado por un espacio vacío, es decir, por una plaza. Por lo regular estos espacios vacíos caracterizados por su amplitud, son utilizados para el tránsito rápido de sus habitantes. Son esos “no lugares” que describía Marc Augé como espacios de paso que funcionan más como “sendas” que como lugares para la permanencia. Su misma estructura así lo caracteriza.

Alrededor de ella estarán, por lo regular, edificaciones que materializan la preeminencia de los poderes: la iglesia, el palacio de gobierno, la alcaldía... y que invitan a que se mantenga la memoria de lo sagrado, en el caso de la iglesia, y del orden o el cumplimiento de la norma, para los otros monumentos. Se trata, como puede verse, de espacios físicos que adquieren sentidos, significados y simbolismos muy particulares. No en balde los movimientos sociales y las revoluciones hacen de esos espacios el objeto de una lucha por su uso, su control o su transmisión. En la vida política, las tomas de calles, de plazas o de edificios determinados entran también en las disputas por el uso y control de los capitales simbólicos.

La figura del damero, propia de las primeras concepciones romanas del espacio ciudadano, va ampliándose para incorporar otras alternativas de estructuración que con los años y con la evolución misma de la ciudad antigua, luego de la premoderna o más adelante a la misma ciudad moderna, irán prácticamente desapareciendo para ser sustituidas por estructuras si no caóticas, muchas veces improvisadas y poco prácticas.

Como situación común, y también como parte de la historia, la ciudad antigua fue construida para establecerse asentada desde un sentido unitario. Las famosas ciudades amuralladas, de las que se conserva feliz memoria, como es el caso de la Troya homérica, o la Masada israelí en realidad materializaban ese anhelo de unidad y de propiedad con la que fueron hechas las primeras ciudades, las hoy llamadas ciudades antiguas.

Bien sea por razones bélicas o de efectiva separación de los límites, las citadas ciudades antiguas tenían un clarísimo sentido de pertenencia de parte de sus habitantes que fue perdiéndose paulatinamente hasta alcanzar los muy borrosos límites que hoy prevalecen en casi todas las ciudades del mundo. En cambio, se ha mantenido el sentido social que le es propio.

En el transcurso de la historia, fue ganando presencia la distinción entre *ciudad*, *urbe* y *polis*. Noé Jitrik en su artículo “Voces de Ciudad” recuerda cómo la palabra ciudad, que proviene de “civitas” refiere más bien “el hecho de la ciudad en lo que tiene de *social*, esto es, a la posibilidad que sus espacios otorgan para el encuentro –o desencuentro- de los individuos que la habitan o incluso de aquellos que la viven transitoriamente; mientras que “urbs” atiende a una situación de *estructura*, razón por la cual se comprende muy bien que el “urbanismo”, que sale de ella y se le aplica, sea una ciencia que se ocupa de entenderla, mejorarla o transformarla para que sea mejor ciudad” (Jitrik, 2000:17).

La *urbe*, noción reinventada por las vanguardias de principios del siglo XX, en el presente apunta al concepto de ciudad en términos más complejos: connota más el comportamiento ideal de quien la habita; o su conducta refinada, con códigos de urbanidad elevados y con altos grados de tolerancia social. Cuando el sentido de urbanidad fue asociándose al de ciudadano, el primero funcionó como sinónimo de

“civilización”; por tanto se trataba de los individuos que habitan la ciudad y no el campo; esto sugería un cierto nivel de instrucción, y hasta de clase social; así mismo, dentro de esta ciudad, iban forjando el proyecto de nación.

Para que esto ocurriera se contaba con la presencia del urbanismo instalado en las ciudades y anclado en el imaginario que a través de la escritura iba calando. Así nos lo explica Beatriz González Stephan, a propósito de la construcción de nación del siglo XIX en Latinoamérica:

Dentro del proyecto nacional ocupó un espacio importante y no menos decisivo la proliferación de un género menor de prácticas discursivas orientadas a atender el comportamiento que debían asumir los habitantes de la ciudad: se trata de los “manuales de urbanidad” o como otros encabezados, las “lecciones de buena crianza de moral de mundo, los “catecismos de urbanidad civil y cristiana”, los “manuales de buenas manera (González, 1994: 433).

Efectivamente, el interés por asentar las normas urbanas se dio, especialmente en el siglo XIX latinoamericano y se tradujo, por ejemplo, en la proliferación de los manuales de buena conducta que todo ciudadano consideraba indispensable para la vida social, ya para entonces mucho más extendida en las múltiples zonas que la misma ciudad iba creando para aquellos que la habitaban. Los espacios públicos se hicieron cada vez más frecuentados por individuos de la aristocracia, incluso por la presencia de mujeres. En el siglo XIX latinoamericano, época en que las actividades de esparcimiento se limitaban muy constantemente al paseo por las calles de la ciudad, o en los Parques Centrales esos paseos eran un modo de que las sociedades se mostraran a sí mismas en su totalidad. Los Domingos en el Parque eran igualmente una forma en

como los individuos se “encontraban”. Era la época en que las ciudades iban adquiriendo un nuevo rostro cercano a la modernidad.

El término *polis* se podría entender desde la perspectiva más cercana a las ciudades modernas. Nos dice Jitrik que

“Polis” designa, como se sabe, algo más que el aspecto social de la ciudad; trata de capturar el sentido mismo que tiene esa organización o, en otras palabras, su teleología como estructura [...] La idea de “polis” es, por tanto, trascendencia mientras que la de “urbs” o “civitas” es contingencia; dicho de otro modo, la “polis” se constituye allí donde haya asociación aunque no haya recinto, condición indispensable de los otros términos. Tan exacto es el concepto que la idea de ciudad se expande por medio del discurso de “polis” al conjunto de todas las otras ciudades en la imagen de “cosmopolita”, como si hubiera una ciudad suma de todas las otras que produjera un modo de ser que entiende todas las ciudades sin necesidad de radicar en ninguna (Jitrik, 2000: 38).

La industrialización que se impuso en la Europa de mediados del siglo XIX condujo a transformaciones sociales e históricas de toda índole, en las que lo cosmopolita adquiría cada vez mayor pertinencia. En la década del 20 y 30 del siglo XX las manifestaciones artísticas, y de manera especial la literatura, enarbolan la bandera de lo cosmopolita como una de sus cualidades diferenciadoras: ser ciudadano del mundo se convierte en premisa y llega incluso a materializarse en técnicas de creación como el simultaneísmo, práctica muy común en algunos de los –ismos más relevantes como lo fue, por ejemplo, el surrealismo o el cubismo en la plástica. El imaginario de ciudad cambia radicalmente, dando paso a uno más complejo y también más rico; es la urbe problemática que se impone como *leitmotiv*.

La vocación cosmopolita de las vanguardias está presente en Hispanoamérica. Se abren a poetas y escritores los más entusiastas anhelos de cultura universal; se imponen los traslados a países, paisajes, ciudades y modos de vivir distintos, distantes, cargados de exotismo.

De la ciudad antigua a la moderna

La ciudad tiene como característica semántica y esencial su condición de espacio físico que propicia el *encuentro*, de modo que en sus territorios se va desarrollando la vida de los hombres a lo largo de la historia. El paso de los siglos va impregnándose en cada uno de sus muros, calles o esquinas; sus huellas son memoria que resiste al olvido. Hablar, pues, de la ciudad antigua, de su evolución hacia lo moderno completa el panorama del objeto de estudio y centro de atención en la narrativa latinoamericana.

Parto de la idea de que las ciudades fueron planeadas y tratadas de constituir como tales desde tiempo inmemorial. Muchas de las hoy llamadas ciudades antiguas con estructura de damero, si bien han cambiado radicalmente su rostro, han mantenido a lo largo y lo ancho de sus espacios la presencia de la vida anterior. Se trata de aquellas ciudades que han sobrepasado las centurias y a veces los milenios, aunque transformadas por una modernidad implacable, manteniendo muchas de sus primeras estructuras.

Como bien apunta Fernando Chueca Goitía en su célebre obra *Breve historia del urbanismo* (1998), “la ciudad, como realidad histórica, no es nunca independiente de las etapas por las que pasó en su evolución: es actualización de ellas y su proyección hacia el porvenir” (Chueca Goitía, 1998:25). En este mismo tenor, Roland Barthes, en el artículo antes mencionado de “Semiología y urbanismo” y refiriéndose igualmente a la

carga histórica que toda ciudad de raíz secular posee, habla de esos espacios que se han mantenido incólumes a través de los siglos como significantes.

Esa sería una de las mayores cualidades de las ciudades antiguas: su riquísima significación adquirida a lo largo del tiempo. Junto a ella se encuentra el valor de la plaza como centro. Ortega y Gasset, refiriéndose a la urbe clásica, señala: “La urbe es, ante todo, esto: plazuela, ágora, lugar para la conversación, la disputa, la elocuencia, la política. En rigor, la urbe clásica no debía tener casas, sino sólo fachadas que son necesarias para cerrar una plaza, escena artificial que el animal político acota sobre el espacio agrícola.” (Ortega y Gasset, 1980: 408).

El deseo de agruparse se identifica como la esencia de la ciudad antigua, que continuará a lo largo de los distintos períodos históricos. En la Edad Media, con las muy célebres ciudades amuralladas, en el Barroco con la búsqueda de la ciudad “artificial” según apunta Fernando Chueca³, se constata un deseo que se mantuvo durante algunos siglos más. Ya para el siglo XIX encontraremos las primeras manifestaciones de la llamada “ciudad industrial” que provoca un cambio cualitativo en la historia y evolución urbanas. Chueca señala al respecto:

El siglo XIX provocó en la ciudad alteraciones de un orden muy diferente que las que trajo el período barroco. La revolución industrial, basada en los postulados del utilitarismo y en la política del *laissez faire*, llevó al convencimiento de que lo más importante era aumentar la riqueza de los individuos y de las naciones por todos los medios posibles. Con este criterio, todos los valores humanos, sociales, estéticos, se supeditaron al despotismo de la producción y esto tuvo consecuencias materiales, no muy agradables, por cierto, en la forma y desarrollo de las ciudades (Chueca Goitia, 1998: 27).

³ *Breve historia del urbanismo*. 1998: página 27.

El cambio que experimenta el rostro citadino es, en realidad, la consecuencia de la aparición de la llamada *modernidad* que invadió gran parte de Europa, especialmente en Inglaterra, donde se impone. Marshall Berman nos describe detalladamente la ciudad decimonónica europea en estos términos:

...lo primero que advertimos es el nuevo paisaje sumamente desarrollado, diferenciado y dinámico en el que tiene lugar la experiencia moderna. Es un paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y vastas zonas industriales; las ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana, frecuentemente con consecuencias humanas pavorosas; de diarios, telegramas, telégrafos, teléfonos y otros medios de comunicación de masas que informan en una escala cada vez más amplia (Berman, 2001: 5).

De la armonía de la plaza, de los espacios peatonales, se salta al caos urbano que se caracterizó por la aparición desordenada de fábricas y maquinarias que lo invadían todo. La pobreza que esta situación generaba llevará al común de la población a vivir en los suburbios y en hacinamiento.

Para América Latina es fundamental entender el resultado de nuestro proceso de modernización. Habría que hablar de una “modernidad periférica”, algo que encontrará traducción simbólica en los relatos que son objeto de esta tesis.

La ciudad moderna en la actualidad

Las transformaciones de las ciudades en la actualidad vienen de la mano de la búsqueda de lo funcional que sustituye a lo significativo. La apertura de vías más rápidas de transportación lleva inexorablemente a la aparición de largas autopistas donde el automóvil será el único instrumento para el desplazamiento. Irónicamente, la creación de grandes avenidas da pie a que se realicen nuevos asentamientos, aún siendo inicialmente marginales. Posteriormente vendrán los planes de regularización, nuevas construcciones, y con ello la mayor expansión física.

Para el hombre europeo contemporáneo, la ciudad se convierte en el espacio por excelencia. Pero se trata de un espacio *problematizado* por la herencia que la modernidad ha dejado y que se mantiene en la posmodernidad. Michael De Certeau explica a propósito de este fenómeno: “Así funciona la ciudad- concepto, lugar de transformaciones y apropiaciones, objeto de intervenciones pero sujeto sin cesar enriquecido con nuevos atributos; es al mismo tiempo la maquinaria y el héroe de la modernidad.”(De Certeau, 2000:107). En la modernidad es donde encontraremos la recurrencia de tópicos en torno a la ciudad, por demás abordados desde la literatura, pero que parten de perspectivas multidisciplinares.

La ciudad moderna, la ciudad contemporánea en la que transitamos a modo de vagabundeo, puede llevarnos muchas veces hacia el anonimato, a la concurrencia de los “no-lugares”. De semejante forma lo señala De Certeau al expresar que “andar es no tener un lugar”, para después puntualizar que “se trata de un proceso indefinido de estar ausente y en poses de algo propio. El vagabundeo que multiplica y reúne la ciudad hace de ella una inmensa experiencia social de la privación de lugar (2000: 116). El *vagabundeo* al que hace referencia De Certeau deriva de una comprensión de la ciudad como el *videoclip* que imagina García Canclini, es decir, ese “montaje efervescente de imágenes discontinuas” (1995: 116).

La aseveración de Roland Barthes, asignándole a la ciudad una capacidad discursiva que se convierte en lenguaje, nos permite acercarnos a ella desde el diálogo que la misma nos impone. La literatura responderá como ávido interlocutor, interrogando a la ciudad, imaginándola unas veces, y otras, confundiéndose con ella.

La ciudad latinoamericana

Las grandes ciudades del período prehispánico como México Tenochtitlan o la mítica Teotihuacan en México, o bien el Cuzco entre los incas son un antecedente más que expresivo del valor cultural y social que las ciudades han poseído a lo largo de su historia, concebidas en toda su extensión como espacio público organizado. Aquellas eran ciudades construidas en medio de los lagos, de la selva o en montañas escarpadas, de modo que su entorno aún seguía perteneciendo al medio natural sin transformaciones urbanas considerables. Luis Vitale subraya las características de las ciudades construidas por los indígenas, que las hacían diferir notablemente de las construidas según la tradición europea, cuando nos recuerda que:

En cada ciudad aborígen había muchos árboles, plantas, pastos, lagunas, arroyos y otros componentes autotróficos que proporcionaban energía propia. La ciudad indígena tenía entrada y salida propia de energía. Este tipo de ciudad constituía una unidad indisoluble con el campo. La mayoría de los habitantes de la urbe estaba dedicada a tareas agrícolas. Los indígenas se autoabastecían; no tenían necesidad de importar los alimentos esenciales, como deben hacerlo las ciudades modernas. El consumo de agua era elevado, como consecuencia del regadío artificial, pero las ciudades aborígenes, a diferencia de las actuales, no tenían salida de agua contaminada ni desechos imposibles de reciclar. En síntesis, nos

atrevernos a caracterizar la ciudad indígena como un ecosistema, con autarquía energética propia (Vitale, 1983: 41).

La fundación de las ciudades no se planteaba como una serie de construcciones contrapuestas a la naturaleza, sino que se asumía, incluso, como una integración de ambos elementos. Más adelante y con la presencia del colonialismo español, muchas de estas ciudades fueron destruidas en su totalidad para ser sustituidas por otras concebidas por la mentalidad hispana a semejanza de las que habían habitado en la vieja España. Así ocurrió con la capital de la otrora Nueva España, que se edificó sobre las ruinas de la antigua capital de los mexicas, pero utilizando como materiales de construcción fundamentalmente aquellos que habían servido para erigir la capital azteca. Este tipo de proceder supuso la aparición de nuevos sistemas urbanos en los que prevalecía el sentido de ocupación y de dominio a través de la fuerza sobre los indígenas. José Luis Romero en su obra *LATINOAMÉRICA. Las ciudades y las ideas* (2001) considera que la fundación de las ciudades organizada por los conquistadores era más bien un acto de carácter político:

Un pequeño ejército de españoles o portugueses mandado por alguien que poseía una autoridad formalmente incuestionable, y generalmente acompañado por cierto número de indígenas, llegaba a determinado lugar y, previa elección más o menos cuidadosa del sitio, se instalaba en él con la intención de que un grupo permaneciera definitivamente allí. Era un acto político que significaba el designio –apoyado en la fuerza- de ocupar la tierra y afirmar el derecho de los conquistadores (Romero, 2001: 61).

El deseo de emular las ciudades hispanas a través de la construcción de otras en los nuevos territorios “descubiertos” por los colonizadores ha presentado muchos matices.

Si bien los nombres con que fueron fundadas era signo manifiesto de reproducir las conocidas (Nueva España, Córdoba, Trujillo, Valencia, Valladolid, Mérida, Nueva Granada...) –e, igualmente, la estructura del damero se importó a tierras latinoamericana, imponiéndose en casi todas las que llegaron a ser grandes ciudades-, y aunque algunos autores insisten en este hecho,⁴ no podemos olvidar que progresivamente se va plasmando el sello personal de aquellos que las habitaban.

Ángel Rama en su obra *La ciudad letrada* (1984) llega a afirmar que “los conquistadores no reprodujeron el modelo de las ciudades de la metrópoli de que habían partido, aunque inicialmente todavía vacilaron y parecieron demorarse en soluciones del pasado” para más adelante añadir de qué manera, por la experiencia que la misma conquista y colonización reclamaban, ellos fueron “respondiendo ya no a modelos reales, conocidos y vividos, sino a modelos ideales concebidos por la inteligencia, los cuales concluyeron imponiéndose pareja y rutinariamente a la medida de la vastedad de la empresa, de su concepción organizativa sistemática” (Rama: 1984: 3).

De cualquier modo, de aquellas inicialmente “ciudades fuerte” levantadas por la necesidad de protegerse de enemigos hasta desconocidos,⁵ se fundaron las llamadas ciudades barrocas, propias de la Colonia, conocidas también como hidalgas. En ellas se mantuvo el trazado foráneo que describe acertadamente Alan Gilbert en su obra *La ciudad latinoamericana* (1997):

Tanto los españoles como los portugueses trazaron sus ciudades conforme a un plano fijo muy singular al de su país de origen. Si bien los portugueses eran mucho menos rigurosos y permitían más variaciones locales que los españoles, la influencia del estilo colonial es claramente

⁴ Al respecto afirma José Luis Romero que “la ciudad fue europea en un mundo poblado por otras gentes y con otra cultura” (2001: 47)

⁵Romero, José Luis:2001. *LATINOAMÉRICA. Las ciudades y las ideas*. P. 48.

reconocible en toda la región. La plaza central alrededor de la cual se reubicaron la iglesia o la catedral, las oficinas de gobierno y las casas de la elite aún siguen formando el centro, tal como el plano reticular que parte de la plaza central –en la medida en que lo permite la topografía– continúa representando la base de la moderna distribución de caminos (Gilbert, 1997: 42).

En el periodo colonial se conformaba de manera más estable el poder del español cuyas aspiraciones no se reducían a conquistar y regresar a su patria, sino más bien, a establecerse en sólidos asentamientos con ánimo de vivir permanentemente en esas tierras. Este sentido de permanencia se verá reflejado en la necesidad de mantener bien controlados todos los poderes, de allí que se fuese forjando lo que Ángel Rama denominó *La Ciudad letrada*:

En el centro de toda ciudad, según diversos grados que alcanzaban su plenitud en las capitales virreinales, hubo una *ciudad letrada* que componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes: Una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder y componían lo que Georg Friederici ha visto como un país modelo de funcionariado y de burocracia (Rama, 1984: 25).

Los grupos de intelectuales utilizaron la palabra escrita para afianzarse en un poder ya establecido. De esta forma tratan de labrar el perfil del *ciudadano ideal* para sus intereses; esto es, el hombre sumiso que respeta a la autoridad y vive pacíficamente en los predios urbanos. Es evidente que la influencia de la palabra escrita se hacía cada vez más intensa, al extremo de convertirse en lo que Rama denominó “dueños de la

letra” (Rama, 1984: 30). Sin embargo esa “letra” necesariamente debía instituirse en el espacio urbano más afín al mercantilismo de la época y a la noción de exclusividad que se apropiaban los intelectuales de entonces.

El estilo foráneo que impone la Colonia determina igualmente otro dominio de carácter ideológico que persiste hasta los difíciles años de la emancipación. Aquel período de mediados del siglo XVIII – y que se alarga a las primeras décadas del XIX- en que la pobreza invadía la mayor parte de la geografía americana, mostrará un paisaje urbano lleno de contradicciones. De las clases sociales muy bien delimitadas incluso por la diferenciación de las castas, apenas los blancos criollos tenían acceso a los lugares privilegiados que se van construyendo en la ciudad.

En un momento en que la corte imponía etilos y modos de vida, algunas construcciones de la ciudad se convierten en sinónimo de lo artificial; espacios para el lujo materializado por la construcción de palacios, teatros e incluso monasterios que ostentaban riquezas y privilegios; de allí que en algunas obras literarias importantes de la época la oposición campo/ciudad se presentase en detrimento de la segunda. La naturaleza se asocia a la noción de identidad, de forma que acercarse a ella suponga retomar las raíces, ser americano.

Una vez lograda la independencia, los aires de renovación y progreso van filtrándose en muchos países de nuestra región latinoamericana. La influencia norteamericana en materia política, con las innovaciones del Estado Federal se deja sentir y su proyecto de país se convierte en paradigma para muchos intelectuales sumergidos en el espíritu de la época. En materia urbanística, sin embargo, las influencias provienen más de Roma, Madrid y particularmente de París. Muchos gobernantes latinoamericanos buscaron imitar para las capitales nacionales los modelos parisinos.

Rosalba Campra recuerda, a propósito de Sarmiento, escritor argentino que marcó el rumbo cultural e incluso literario de mediados del siglo XIX, lo siguiente: “Para Sarmiento, civilización significa ante todo la idea del espacio urbano como centro de educación, el comercio y el desarrollo de las artes, es decir, como base de una vida socializada, abierta al progreso, en contraste con el individualismo, la arbitrariedad y la improductividad reinantes en la pampa. La ciudad es lo que se puede abarcar, y por lo tanto legislar, contra la extensión anárquica del desierto pampeano” (Campra, 2000: 25).

La propuesta de Sarmiento se mantiene en Argentina por muchas décadas. La cultura decimonónica de mediados de siglo nos mostrará un rostro ciudadano diferente. Miguel Rojas Mix en un artículo publicado en la *Historia de la Literatura Hispanoamericana* (Tomo II) puntualiza que

En todas las capitales americanas opérase en aquel momento la gran transformación. De este tiempo es la apertura de las largas y espaciosas avenidas que rompen el tradicional esquema en damero, en beneficio de una concepción más “moderna” de la urbe: “Río Branco” en Río de Janeiro, “Paseo de la Reforma” en Ciudad de México, “Avenida de Mayo” en Buenos Aires. Es la misma época en que se construyen los *Champs Elysées* en París o la *Commonwealth Avenue* en Boston. Junto a las avenidas nacen los grandes parques destinados al “paseo”. La ciudad se divide en barrios, residenciales y obreros. Surgen los cafés, los clubs privados, los jardines íntimos (Rojas Mix, 1999: 67).

Las ciudades adquieren, por tanto, una importancia mayor, acentuada por la novedosa reconstrucción de las mismas, por su incipiente modernidad que abre espacios, transformando las mentalidades. Sin embargo, es importante matizar los elementos

singulares que conformaron a la llamada modernidad latinoamericana que presentó y aún posee características muy variadas entre unos y otros de los países de la región.

En primer término sabemos que los países que habían sido Virreinos, tuvieron un mayor empuje social y urbano; sus capitales eran reconocidas internacionalmente, y gozaban de gran prestigio. No ocurrió así a aquellos países a los que la Colonia les asignó condición de capitanías generales, como en el caso de Venezuela, de Ecuador o de Bolivia. También alcanzaron vigor y riqueza considerable aquellas ciudades puerto, que permitieron una afluencia comercial muy elevada, elemento éste que benefició el mercado interno y externo; de esta manera el proceso modernizador se llevaría a cabo más rápidamente. Así sucedió en Buenos Aires, por ejemplo, y no deben olvidarse los casos de la Habana y de Río de Janeiro, que durante siglos tuvieron una vida considerablemente cosmopolita, precisamente por sus actividades portuarias y marítimas.

Sin embargo, en líneas generales, sabemos que el poblamiento de las ciudades fue un proceso lento. La mayoría de los habitantes vivía aún en el campo, alejados de los centros urbanos. Este fenómeno se alargaría hasta bien entrado el siglo XX. Así lo precisa Alan Gilbert: “Hasta hace relativamente poco un alto porcentaje de la gente vivía en el campo. Sólo Argentina, Chile, Cuba y Uruguay tenían una mayoría de población urbana en 1950 y, en 1960 menos de la mitad de los latinoamericanos vivían en las ciudades” (Gilbert, 1997: 43).

Si bien la modernidad daba sus primeros pasos, también es cierto que la misma se mezclaba con antiguas y muy recalcitrantes costumbres coloniales. Beatriz González Stephan explica, aludiendo al siglo XIX:

No sólo quizás, sino seguramente, la modernización fue tema vertiginoso y complejo baile de máscaras de la historia cultural del continente. La persistencia de estructuras y mentalidades fuertemente ligadas a un complejo de tradiciones sedimentadas a través del largo período colonial, aunque entraron en una fase de importante crisis, sufrieron no sólo un reacomodo ante el embate de las nuevas tendencias, sino hibridizaron aún más al incorporar a título de máscara o parapeto elementos de la modernidad. Ya en las últimas décadas del siglo, al menos en las grandes y medianas ciudades del continente, ser moderno o estar a la moda, es decir, parecer europeo o haber asimilado el estilo de vida de las metrópolis francesa o anglosajona era casi un imperativo (González, 1995: 432).

La artificialidad en torno a lo moderno que se respiraba en las últimas décadas del siglo XIX se mantuvo bien entrado el XX. Prácticamente todo proyecto de nación consideró a la ciudad como sinónimo de civilidad, incluso de ser moderno. El discurso oficial apuntaría entonces a considerar la vida rural como opuesta a la civilización que se intentaba imponer en las ciudades.

Por su parte, los centros urbanos se convertirían en escenarios para que los ciudadanos mostraran su buena educación y sus gustos refinados, haciendo de los mismos una elite acomodaticia y completamente acartonada; o se percibían como lugares en donde los individuos podían alcanzar cultura y refinamiento. Las Escuelas, Institutos y Universidades se erigían dentro de las ciudades, y raramente en sus límites. Como complemento, se verían cambios urbanos considerables en los que se ampliarían los espacios públicos, para dejar más delimitado qué era lo público y qué lo privado. De esta forma, los servicios para la comunidad se atenderían mejor, de modo que se vería “la construcción de acueductos, mataderos, la canalización de aguas negras, el alumbrado eléctrico” (González, 1995: 434).

Sin embargo la descripción hecha por González Stephan no debe asumirse de forma generalizada. En el siglo XX, la presencia de la modernidad invade a Latinoamérica con lentitud, desigualmente, proponiéndose más bien como una modernidad periférica. Ya en la década de los años 20 y 30 la vanguardia que cobra vida en América Latina utilizará el término urbe para aludir a territorios que iban progresivamente vistiéndose de asfalto y tecnología y que acogían en sus linderos conglomerados humanos extensos. La primera vanguardia, como muchos la han bautizado, daban, sin embargo, el acento mayor al sentido cosmopolita que se respiraba en las grandes capitales. Ser ciudadanos del mundo era una urgencia prácticamente vital. La urbe, por tanto, producía fascinación y muchas veces temor por la novedad que, permanentemente, se incorporaba a ella. Estos matices más tarde se retomarán en los años cincuenta y sesenta, sin embargo, en esta ocasión el énfasis estará en la sensación de caos y alienación que para la mayor parte de escritores y poetas proyectaba la ciudad. El discurso y el verso hablará, entonces, de una visceral aversión a todo lo urbano, entendido como lo ajeno, lo feo, lo degradante que se impone junto a la rapidez, el anonimato, lo efímero, lo fragmentado, cualidades que apenas están esbozándose en las grandes capitales. Así lo describe Fernando Chueca al referirse a la ciudad contemporánea:

Lo que caracteriza a la ciudad contemporánea es precisamente eso, su desintegración. No es una ciudad pública a la manera clásica, no es una ciudad campesina y doméstica, no es una ciudad integrada por una fuerza espiritual. Es una ciudad fragmentaria, caótica, dispersa a la que le falta una figura propia. Consta de áreas indeciblemente congestionadas, con zonas diluidas en el campo circundante. Ni en unas puede darse la vida de relación, por asfixia, ni en otra por descongestión (Chueca Goitía, 2000: 22).

Lo descrito por Chueca Goitia ha invadido a la mayor parte de las capitales de Latinoamérica en la actualidad, convirtiendo la noción de ciudad en el lugar de las contradicciones, de la prisa, de los desencuentros e incluso de la violencia cotidiana. Sin embargo no era esta realidad la que prevalecía en los años cincuenta y sesenta, aunque sí el sentimiento que experimentaban la mayoría de sus habitantes. Las novedades urbanas se experimentaban con la desazón que aporta lo desconocido.

La expansión urbana ha generado una serie de improvisaciones que convierten los rostros citadinos en una serie interminable de escenarios contrastantes donde ha desaparecido la armonía arquitectónica con que inicialmente fueron diseñados. De nuevo en las ciudades contemporáneas lo funcional ha sustituido a lo significativo e incluso a lo estéticamente aceptable.

El traslado masivo del campesinado a territorios urbanos, es otro de los fenómenos modernos que ha modificado radicalmente la distribución de las ciudades, generando espacios periféricos que se convierten en suburbios para aquellos que no poseen una habitación sólida en la que asentarse. Se trata de los barrios marginales o colonias de alta peligrosidad en la que viven en total hacinamiento grupos numerosos de familias pobres.

Desde la otra cara de la moneda, los campos se han visto abandonados por los que no encontraron en ellos un espacio que les permitiera vivir de sus frutos. La literatura dará cuenta de este fenómeno, del poblamiento de las ciudades, del sentido de identidad que ambos territorios -la ciudad y el campo- generan en sus habitantes y de la recurrencia en que uno u otro se presentan como escenario activo en la vida del hombre.

Nuestro continente, rico en contradicciones, igualmente presenta en la actualidad escenarios apegados a un estilo colonial que pervivió a pesar del tiempo transcurrido.

El sentido de hibridez, del que habla Néstor García Canclini, está presente en Latinoamérica y se ve reflejado en todos los espacios que recorremos. Subraya el antropólogo:

Los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en el área mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura de elite un perfil moderno, recluyendo lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales (García Canclini, 1989: 71).

Así observamos hoy las ciudades Latinoamericanas: como conglomerados de culturas, de estilos y de formas resultantes de una larga trayectoria de conquistas, de periodos coloniales, de luchas por la libertad y por la independencia; con unas historias fuertemente mestizadas. Los proyectos diferentes de ciudad empujan el peso específico de la misma hacia el centro y hacia el margen, a la vez que la reconfiguran a tal punto que es vivida por muchos como un espacio donde converge lo propio y lo extraño, lo fantástico y lo prosaico.

Cultura y literatura en los años 50 y 60

Las ciudades latinoamericanas han vivido procesos de crecimiento muy disímiles. Sin embargo pertenecer a un mismo continente que ha coincidido en experiencias históricas semejantes (conquista, colonia, emancipación, dictaduras, democracias...) y que se comunica en el mismo idioma, ha ido creando elementos identitarios que nos acercan y nos hermanan. El fenómeno de la modernidad, por ejemplo, se lleva a cabo en nuestro continente de manera tardía y fragmentada: las grandes capitales presentarán fuertes contradicciones en sus espacios; algunos de ellos de gran esplendor arquitectónicos y otros hundidos en la miseria de casas de cartón. Esta constante todavía hoy presente es la que ha llevado a García Canclini a clasificar la modernidad latinoamericana como híbrida. Sin embargo a pesar de la presencia tardía de esa modernidad en todo el continente, a partir de los años sesenta se empieza a hablar de la posmodernidad. Teóricos como Jean-Francois Lyotard, Lipovetsky, Daniel Bell, entre otros, coinciden en señalar que a nivel cultural los grupos sociales han experimentado un declinar frente al deslumbramiento que había generado la alta tecnología; la velocidad de los vehículos de transporte; las grandes autopistas; la aparición de *lo desechable*, en una palabra, todo lo que se califica como lo moderno. La actitud de intelectuales, poetas, escritores en general, incluso del ciudadano común fue la del descreimiento frente al progreso alcanzado. Evidentemente, las huellas físicas se mantuvieron, y se conservan aún en la actualidad. Así lo reitera Marshall Berman en su célebre obra *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (1988) al señalar que “el mundo de la autopista, el medio moderno surgido después de la segunda guerra mundial, alcanzaría la cima del poder y la confianza en sí mismo en los años sesenta” (Berman, (1988) 2001: 329).

Entre las décadas de los cincuenta y los sesenta aún se asentaba una modernidad de corte urbano en la mayor parte del continente. Sin embargo, en el terreno ideológico

fue creciendo la desilusión, el hastío ante la prisa y el cansancio frente a una sociedad pos-industrial que no otorgaba mayores dividendos a sus trabajadores. Daniel Bell apunta que el posmodernismo de los sesenta “llevó la lógica del modernismo a sus últimas consecuencias” (Bell, (1977) 1982: 61); esto último dará paso a las transformaciones profundas en el campo intelectual, en la nueva manera de ver las instituciones, de enfrentar el discurso oficial, de asumir la vida. Al respecto, Lipovetsky señala cómo la cultura posmoderna “es la del feeling y de la emancipación individual extensiva a todas las categorías de edad y sexo” (Lipovetsky, (1983) 1994: 22). Los cambios sociales y políticos de orden mundial que se sucedieron en estas décadas manifestaron un indiscutible cambio de rumbo; se presentó entonces el fenómeno conocido como *contracultura* que según Luis Antonio Villena es

...en castellano, un término parcialmente equívoco. Procede de la traducción literal del inglés counter-culture, cuyo sentido más exacto, sin embargo, sería *cultura en oposición*. O sea, no algo contra la cultura (al modo de los bárbaros saqueando nuevamente una ciudad romana) o adverso a ella; sino un movimiento *cultural* enfrentado con el sistema establecido y con los valores sociales dominantes en ese mundo; en una palabra con la NORMA entendida como incuestionable o inamovible. Por lo que la *contra-cultura* sería mejor entendida si la llamásemos *cultura marginal, nueva cultura* (Villena, 1982: 90).

Se trata, pues, de la oposición que sistemáticamente mantuvieron grupos culturales marginales frente al oficialismo también cultural e incluso social y político. Se plantea una tendencia al mundo de lo inmediato, de lo espontáneo, de lo cotidiano, entre otras actitudes. El surgimiento del movimiento hippie en los Estados Unidos, propio de la contra-cultura, constituyó esta nueva forma de vida, cónsona con ideales opuestos a la

norma y lo establecido. La droga, el rock y el pacifismo fueron, entre otras, las banderas que enarbolaban miles de jóvenes abocados a inéditas experiencias.

Los hippies tienen su antecedente inmediato en la aparición del movimiento artístico-literario conocido como la Generación Beat. El surgimiento de la “Generación Beat”, su influencia determinante en el movimiento hippie, tiene sus raíces en un proceso de desencanto y cuestionamiento que se generaba frente al discurso oficial, a las instituciones que detentaban el poder y también a la manera en que se establecían las sociedades capitalistas de la época. La protesta Beat está muy vinculada al rechazo de las estructuras urbanas –y del modo de vida- de las mega-ciudades, fundamentalmente por la inmersión de las mismas en el mundo moderno, hecho que se mantiene aún en la actualidad; estas ciudades son, entre otras, Nueva York y San Francisco.

Podría señalarse que los Beat se constituyen en la voz alterna que rechaza los presupuestos ideológicos de los habitantes de la gran ciudad; la modernidad alcanzada en los ámbitos citadinos, lejos de entusiasmarlos, les generó sentimientos de asfixia y opresión. Estas ciudades eran percibidas como promotoras de violencia, de aislamiento y de falta de sensibilidad. Los jóvenes Beat señalaban que se sentían mutilados intelectual e incluso físicamente frente a ellas. Por tanto, apostaban por el pacifismo, por la vida y por la libertad, a través de los elementos más simples. La cotidianidad se convierte, entonces, en la temática más concurrida.

Dentro de los autores representativos del grupo sobresale Jack Kerouac, considerado el alma del movimiento. Su novela *On the road* (1957) se convierte en el texto clave de todos los de su grupo, donde la crítica a lo urbano permanece muy presente. A través de él se enarbolan y definirán los postulados ideológicos de los Beat. Igualmente, destacan los nombres de Allen Ginsberg –padre espiritual del movimiento hippie-, Neal

Cassady y John Clellon Holmes, muchas veces vocero e intérprete de la generación, quienes eran los más conocidos. Los miembros escriben narrativa y poesía bajo la égida de una singular corriente espiritual muy vinculada al budismo Zen. Planteaban continuamente la necesidad de adentrarse en lo espiritual, en lo metafísico. Holmes señalará al respecto:

Ser Beat es haberse sumergido en lo más profundo de tu personalidad, ver desde la profundidad, ser un existencialista en el sentido de Kierkegaard más que en el de Jean-Paul Sartre...Lo que diferenciaba a los personajes de *On the road* de los pequeños delincuentes barriobajeros y de los bohemios iconoclastas que pueblan la novela moderna norteamericana –lo que les hacía beat- era algo que irritó particularmente a los críticos: la insistencia de Kerouac de que buscaban algo y que el objeto de su búsqueda era de naturaleza espiritual (Holmes, (1958) 1997: 57).

El éxito de los Beat se justifica por la pertinencia de sus demandas en un contexto histórico abiertamente belicista e impositivo. La sociedad norteamericana de la época mostraba un acendrado puritanismo que paralelamente admitía como válidos proyectos descaradamente imperialistas.

El fenómeno del llamado “Mayo Francés” europeo vino a coronar los brotes que años antes habían ocurrido en Norteamérica y en toda la América Latina. La protesta de los estudiantes de la Sorbona frente al gobierno de Charles de Gaulle, exigiendo una serie de reformas educativas, se transformaría en un masivo movimiento ciudadano que tendría como escenario idóneo la ciudad de París, al extremo de convertirse en el espacio más viable para la crítica. Lipovestsky aclara:

...mayo del 68 constituye la más significativa de las resistencias macroscópicas en el desierto de la metrópolis. La información era sustituida por los grupos en las calles y las pintas en las paredes, el aumento del nivel de vida por la utopía de otra vida; las barricadas, las ocupaciones salvajes, las discusiones interminables reintroducían el entusiasmo en el espacio urbano (Lipovestsky, (1983) 1994:45).

La calle, espacio público por antonomasia, se animiza dando cabida a los cientos de individuos que colmarán su territorio mediante el reclamo de una justicia aún no alcanzada. Se trata de una época en que para muchos grupos sociales se vuelve significativo “tomar” la calle. Se tomaban las grandes avenidas, los bulevares importantes, las plazas que se juzgaban simbólicas. En esos espacios físicos se podía permanecer durante unas cuantas horas o incluso algunos días. Eran acciones a través de las cuales los grupos estudiantiles, primero y luego los grupos sociales, se mostraban a sí mismos.

La gran ciudad será, pues, lugar para la expresión, para la protesta, para la manifestación del descontento, pero también para la comunicación, la unidad y la demostración de fuerza. Estos acontecimientos, que algunas veces se desarrollaban en los linderos urbanos, redimensionaron los niveles de significación de la ciudad, vinculados anteriormente al anonimato y la pérdida de identidad. En esos momentos la ciudad llegó a ser el marco para el cumplimiento de los ideales juveniles más altos; la ciudad se convirtió en territorio en el que los ciudadanos enfatizaban y visualizaban su perfil personal, ciudadano y muchas veces nacional.

En el mismo tenor, pero con consecuencias mucho más lamentables, tendremos en México otra de las manifestaciones juveniles que más resonancia tuvo en la década de los sesenta: el llamado Movimiento del 68, que comenzó con un banal pleito de

estudiantes universitarios y politécnicos rivales, pero que se fue complicando con reclamos cada vez más amplios frente a un sistema político autoritario y represor que habría de terminar cuando ocurrió la llamada matanza de Tlatelolco.

Tlatelolco fue el eco de una realidad extendida por todo el orbe y que presentaba características muy uniformes. Fue, en definitiva, la tesitura de una época, de una cultura que asentaba sus bases inéditas al unísono de las demás. Al respecto Octavio Paz en su obra *Posdata*, una suerte de epílogo de *El Laberinto de la soledad*, reflexiona atinadamente:

Mil novecientos sesenta y ocho fue un año axial: protestas, tumultos y motines en Praga, Chicago, París, Tokio, Belgrado, Roma, México, Santiago...De la misma manera que las epidemias medievales no respetaban ni las fronteras religiosas ni las jerarquías sociales, la rebelión juvenil anuló las clasificaciones ideológicas. A esta espontánea universalidad de la protesta correspondió una reacción no menos espontánea y universal: invariablemente los gobiernos atribuyeron los desórdenes a una conspiración exterior (Paz, (1993) 2003: 369).

Lo relevante del comentario de Paz gira en torno al carácter universal que adquirieron las protestas, presentes, prácticamente, en todos los continentes. Y, todavía más relevante, la enorme mayoría de las veces se desarrollaban en los espacios urbanos, principalmente, en las capitales naciones de muchos países. Las plazas públicas, elocuentes por su abierto espacio para que grandes masas de gente se asentaran en él, fueron los escenarios idóneos de la mayor parte de estas multitudinarias manifestaciones. La ciudad se hace protagonista de lo que podríamos llamar las hazañas urbanas más nobles.

Al volver la mirada a América Latina, es evidente que los acontecimientos que ocurrieron en nuestro continente fueron también reflejo y raíz de lo que se desencadenaba en los demás. El triunfo de la Revolución Cubana en 1959, y su posterior adhesión ideológica a la Unión Soviética, fue uno de los hechos históricos no sólo más importantes en la región, sino de consecuencias más hondas en las naciones vecinas. En Venezuela, por ejemplo, un año antes, se logró derrocar a Marcos Pérez Jiménez, después de una férrea dictadura de seis años en la que disolvió oficialmente a los partidos políticos y se envió al exilio a muchos importantes y notables intelectuales y políticos, entre los que se encuentra el novelista y ex-presidente Don Rómulo Gallegos.

A partir de entonces, y especialmente en la década de los sesenta, algunos los países latinoamericanos mostrarían, con sus singularidades, el mismo ánimo renovador que se había proyectado en las naciones del norte, y la inclinación hacia la izquierda de grupos minoritarios, que se iniciaba en la isla de Cuba. El modelo de estado que instauró la Revolución Cubana fue visto por muchos grupos adscritos al socialismo como el ideal a alcanzar, por el que había que luchar a fin de instaurarlo en sus países.

En el ámbito literario se presentará el rebrote de las vanguardias latinoamericanas, evocadoras de las europeas de principios de siglo, y asignadas con el término de “neo-vanguardias”. Su repercusión en el mundo literario tendrá gran relevancia, pues permitirá la asunción de una orientación distinta en la producción poética y narrativa e incluso en una exploración de nuevas formas de convivencia del artista con la ciudad. El cosmopolitismo que caracterizó a las vanguardias de los años 20 y 30, da paso al interés de escritores y poetas de mostrar y desdeñar a esas urbes conflictivas en las que la mayor parte de ellos vivían y que ellos consideraban alienantes y caóticas.

Las neo vanguardias tendrán diversas fechas de producción y de auge; los años sesenta fueron los más prolíficos en la novedad de sus propuestas. Principalmente, en lo concerniente a la aparición de estructuras y temáticas inéditas hasta el momento en nuestro continente. El Boom latinoamericano, por ejemplo, contempló su mayor esplendor entre las dos décadas; aunque los sesenta se perfilaron con mucho más vigor tanto por la abundancia de novelas editadas como por la diversidad de escritores que se postularon, mostrando su calidad artística y su dominio en la narrativa. Los conceptos de lo *real maravilloso* americano y del *realismo mágico* tuvieron cabida en la novelística del Boom; igualmente, encontramos diversidad de temas que se presentaron desde nuevos enfoques. Entre otros, el que ahora nos ocupa, la ciudad.

El fenómeno de modernización, que influyó en las manifestaciones artísticas, es más visible en aquellas metrópolis cuyas dimensiones y condiciones socio-culturales han permitido una rápida apertura hacia lo moderno. Entre ellas Buenos Aires y Ciudad de México, convertidas hoy en mega-ciudades, encarnan en sus espacios muy gráficamente -incluso en los años 50 y 60- las cualidades propias de una capital transformada en “ciudad-gigante” con la problemática negativa que esta clasificación representa y que se verá inevitablemente reflejada en los textos literarios. Muchos de ellos apostaron por una noción citadina diferente, pero con sentidos más protagónicos. Otras de ellas, como Caracas y Lima, no poseían estos límites pero sí se situaron en las fronteras entre lo moderno e incluso experimentaron el sentir posmoderno. Todos estos elementos son determinantes en la mirada que los escritores del momento asumieron ante sus ciudades.

III. LA CIUDAD EN LA NARRATIVA LATINOAMERICANA

Para entender el fenómeno de lo ciudadano como tópico fundamental de la literatura latinoamericana, es necesario partir del siglo XIX en el que la temática ya empieza a cobrar fuerza y a imponerse desde distintas perspectivas.

Los acontecimientos, las obras artísticas, las corrientes estéticas y las ideologías que fueron creándose en el siglo XIX son de vital importancia para entender el proyecto de nación que finalmente se perfiló -y cuya vinculación con las ciudades se refiere a la evolución y configuración de las mismas en consonancia con el proyecto- y que de alguna manera se mantuvo en gran parte de los países latinoamericanos hasta años muy recientes. No podemos olvidar que la mayor parte del territorio latinoamericano libró su lucha de independencia en las primeras tres décadas de este siglo, y que a partir de ese período tuvo que construir a marchas forzadas una identidad apenas esbozada en las batallas independentistas. Resulta apasionante la revisión de obras de autores de la época en las que se encuentra diseñado un concepto de patria que se pretende imponer a través de la escritura.

Al respecto la noción de *ciudad letrada*, de la que hablábamos en páginas anteriores y que explica Ángel Rama en su obra del mismo nombre, es expresiva del fenómeno, esto es, de cómo a través del discurso oficial encarnado por las autoridades cultas – sacerdotes, empleados del gobiernos, alcaldes...- se pretendía imponer en la época de la Colonia una ideología proyectiva de la oficialidad en la que los individuos mantuvieran una actitud de sometimiento. Hubo, pues, una complicidad entre la escritura y el poder como privilegio de los dominadores. Ya para entonces el valor de la palabra, de la letra impresa, alcanzaba niveles superlativos pues su eficacia era evidente, específicamente

en la formación de la clase social culta, para quienes la carta de ciudadanía iba asociada, indisolublemente, a las directrices del Estado.

Las labores independentistas cambiaron las tendencias que la escritura había mantenido hasta entonces. Surgieron figuras de alto nivel intelectual que a través de sus obras ya no insistían solamente en la lucha por la autonomía, sino más bien trataban de dibujar un rostro que definiera a la patria, a los ciudadanos y a su *modus vivendi*.

Andrés Bello y Domingo Faustino Sarmiento o el conflicto ciudad/campo

En este estado de cosas surgieron dos voces de gran importancia en el continente americano: Andrés Bello y Domingo Faustino Sarmiento. Si bien uno venezolano y el otro argentino, ambos escribieron sus obras en el exilio —el primero en Londres y el segundo en Chile—. Aunque la obra de Bello es poesía y nuestro asunto es la narrativa, se hace inevitable mencionarla, ya que en ella se manifiesta la tendencia hacia la exaltación de la naturaleza idealizada que para el momento se imponía. El poeta escribió dos silvas: *Alocución a la Poesía* (1823) y *Silva a la agricultura de la zona tórrida* (1826) como parte de un poema mayor inconcluso al que titularía *América*. La primera de las obras mencionadas fue publicada un año antes de que se consumara la independencia de muchos de los países de la región latinoamericana. En sus versos, enalteciendo a la Poesía y dándole categoría de divinidad, la interpelaba para que dejara “la culta Europa” y dirigiera su mirada al mundo natural americano. La Poesía, en este caso, representa, evidentemente, a la intelectualidad de entonces. Hay un constante llamado para la *vuelta hacia la tierra*, concebida como raíz y patria. Graciela Montaldo apunta, refiriéndose al poema en cuestión:

Como ilustrado, Bello describe en la *Alocución a la poesía* el camino que debe seguir la literatura en América: un recorrido por toda la historia de la cultura, que comience con los géneros clásicos, de inspiración épica, y conjugue la descripción de la mirada racional. De este modo la operación de Bello consiste en insertar a las jóvenes repúblicas en lo mejor de la tradición occidental, legitimando su lugar en ella y creando las condiciones simbólicas necesarias para lograr un reconocimiento. La “novedad” de los paisajes americanos y el trabajo con los géneros clásicos de la poesía erudita ligados a la tierra así lo autorizan (Montaldo *et al*, 1995: 112).

Andrés Bello, de tendencia neoclásica pero con clara influencia romántica, concibe la naturaleza americana como el lugar en el que también puede insertarse la “gente humana”; es el espacio enriquecido por una naturaleza pura, cargada de frutos y de maravillas; esa naturaleza idealizada se encontrará en perfecto orden, de modo que se transforma en el territorio al que se debe volver el rostro para, a través de él, encontrar la identidad y la noción de patria.

En este mismo tenor la *Silva a la agricultura de la zona tórrida* evocará la naturaleza americana no sólo desde el filtro de la nostalgia que produce la separación, sino con el ánimo de que en ella se desarrolle la cultura. Naturaleza es, pues, sinónimo de nación; en ella se encontrarían los elementos que constituyen el núcleo de la patria, mismos que deben ser conocidos y conservados: “Fecunda zona/ que al sol enamorado circunscribes/ el vago curso, y cuanto ser se anima/ en cada vario clima, / acariciada de su luz, concibes!”¹. Lo naturalmente ordenado se opone a la vida urbana. Las ciudades latinoamericanas de las primeras décadas del siglo XIX no representan lo propio porque, entre otras razones, deben ser reconstruidas debido al desmoronamiento de sus

¹ En *Enciclopedia de Venezuela. Tomo X*. Barcelona. 2da edición. 1966. Editorial Andrés Bello. Página 56.

palacios y plazas; la destrucción de sus calles es el reflejo inevitable de guerras recién concluidas.

En coincidencia con Bello pero a través de otras vías, Sarmiento se erige también en una suerte de constructor de lo nacional. Su obra *Facundo* (1845), fue escrita con el directo propósito de criticar al dictador argentino Rosas; se trata de un discurso que pretende aniquilar decididamente la tiranía vigente. Sin embargo para entonces la búsqueda y la construcción de la identidad nacional se convierte en asunto de los intelectuales; y así como Bello la concibe desde la naturaleza americana, Sarmiento, impresionado por la “civilidad” norteamericana y europea, considera necesario asentar las bases de lo identitario en las ciudades, que para él son los espacios en los que se podrá llevar a cabo el ideal de civilización, indispensable en la elaboración del concepto de nación. Se transformará lo necesario de modo que las ciudades se parezcan más a las de Europa:

Las ciudades argentinas tienen la fisonomía regular de casi todas las ciudades americanas; sus calles cortadas en ángulos rectos, su población diseminada en una ancha superficie, si se exceptúa a Córdoba, que, edificada en corto y limitado recinto, tiene todas las apariencias de una ciudad europea, a que dan mayor realce la multitud de torres y cúpulas de sus numerosos y magníficos templos. (Sarmiento, 1979: 30-31).²

Sarmiento, en contradicción total con Bello, entiende la pampa (léase naturaleza) como el espacio de *lo bárbaro*. En patente referencia a Rosas, Sarmiento señala incluso una suerte de invasión de lo bárbaro a los espacios citadinos, y esto debe ser descartado

² Vale la pena señalar, como bien lo explica Graciela Montaldo en su obra “El cuerpo de la patria” que “Sarmiento no conocía siquiera Buenos Aires cuando escribe *Facundo*”. El imaginario personal del escritor se encontraba pues completamente inmerso en la ideología de tendencia europea que se transforma en su proyecto de patria.

a través de la imposición de la cultura que habita en lo urbano. El futuro, que ya es presente para Sarmiento, le exige la elaboración de un verdadero proyecto civilizador, aún en la situación de exilio en la que permanecía al escribir su *Facundo*. Su obra, además, proyecta la ideología de muchos criollos cultos que vivían con la mirada puesta en el viejo continente. Al respecto Rosalba Campra añade:

Reduciendo el conflicto a sus términos elementales, se podría decir que el polo positivo, que Sarmiento define como “civilización”, es el progreso de cuño europeo, la vida urbana concebida como refinamiento de las costumbres; en última instancia, la imposición del hombre sobre la naturaleza. “Barbarie”, en consecuencia, es todo lo que se ve condicionado por las fuerzas naturales: el campo, la vida campesina, la tradición (Campra, 1998: 49).

El binomio *civilización/barbarie* al que constantemente hace referencia Sarmiento tendrá eco en obras literarias posteriores, ya insertas en el siglo XX.

La ciudad en el Costumbrismo y el Romanticismo

Para muchos críticos la literatura latinoamericana autóctona empieza después de la independencia, por tanto, en el siglo XIX.³ En aquel entonces, la Ilustración era el paradigma a seguir por parte de los intelectuales y de los escritores de la época, pues ella era la portadora del modelo de cultura. Todavía en la época, las directrices en lo literario seguirían imponiéndose desde la Europa lejana y cercana al mismo tiempo. Siguiendo a Roberto Schwarz en su célebre ensayo “Las ideas fuera de lugar” veremos

³ “La literatura latinoamericana se funda como tal (con conciencia de su particularidad y su diferencia respecto de su natural vínculo con España) a partir de las redes culturales que se establecen luego de la independencia” (Montaldo *et al*, 1995:107).

cómo el autor a propósito de los fenómenos culturales e históricos del Brasil del siglo XIX, comprende que la experiencia social del país es la de “poner y reponer ideas europeas” que no encajaban con la realidad. El Brasil decimonónico es el de la esclavitud y el latifundio. Las novelas románticas y realistas de la época se apoyaban en ideas liberales que no existía de ningún modo en América Latina. “La esclavitud desmiente las ideas liberales”, apunta Schwarz⁴. Hay, pues, en la época, una fractura muy acentuada entre una literatura que pretende imponer realidades inexistentes, partiendo de un referente ilusorio, de raíz europeo, y la cotidianidad histórica que enfrentaban los habitantes de nuestro continente.

En países que apenas se reconstruyen después de los avatares independentistas, tanto el panorama citadino como el natural apenas empiezan a experimentar una lenta recuperación. El Costumbrismo, heredado de España, especialmente de la voz de uno de sus máximos representantes, Mariano José de Larra, se traduce en la exposición de experiencias personales, pues las voces de escritores inquietos por el destino de lo que viene a ser su nación, se hacen sentir desde los espacios que habitan. La ciudad va cobrando importancia bien sea para exaltarla, la menos de las veces, o para vituperarla. A propósito del primer costumbrismo venezolano (1830- 1848), Alba Lía Barrios puntualiza que

...el costumbrismo, opuesto a todo género de sublimaciones, destaca desde sus primeras obras el estado ruinoso de la ciudad y las mil y una vicisitudes que acometen a un culto viajero “en esta tierra de locos”. Ya no hay héroes a quienes cantar ni virtudes que exaltar, atrás ha quedado la hazaña bélica independentista y ahora son días de resaca, de casas y

⁴ En el sitio de Internet: <http://www.ffyh.unc.edu.ar/modernidades/II/Mod2Contenidos/Main-Traducciones.htm> “Las ideas fuera de lugar” texto traducido por Ana Clarisa Agüero y Diego García.

calles deterioradas y antihéroes dominando la escena (Barrios, 1995: 358).

A pesar del estado más o menos deplorable que se deja ver en las ciudades, los escritores costumbristas no prescinden en ningún momento de ellas. Con su natural inclinación hacia la crítica e incluso la ironía, el escritor no se maravilla ante la belleza que aún podría habitar las ciudades, más bien deambula por las calles con ánimo de observarlo todo, lo agradable o lo desaliñado, y poder describirlo tal como lo percibe. La ciudad es *el espacio* por excelencia, el lugar de inevitable permanencia, tanto para el ciudadano como también para el viajero visitante. Así lo describe Arístides Rojas, en su obra *Crónica de Caracas* (1982) al señalar que

Dos cosas llamaron la atención de un viajero que visitó la capital hará como cincuenta años; la hierba y arbustos desarrollándose en los techos y aun en los barrotes de hierro de las ventanas y campanas de los templos, y las numerosas manchas, de todos colores, que sobresalían sobre las paredes del caserío (Rojas, 1982: 43).

Muy conocido también es el texto de otro costumbrista venezolano, Juan Manuel Cagigal, “Contratiempos de un viajero” en el que el narrador, recién llegado de Europa, escribe una misiva a un receptor ficticio que vive en el viejo continente. En el texto se describen las vicisitudes que, como viajero, padeció el narrador. A través del filtro de la ironía, habla de la ciudad de Caracas presentándola más bien como campo, debido a la situación de deterioro en la que se mantenía la ciudad después del terremoto de 1812: “¡Salve, pueblo ameno, pueblo activo, pueblo industrial que has logrado reparar en

parte los estragos del terremoto de 1812 sin tomarte para ello más de veintisiete años de tiempo!.⁵

La mirada del narrador es la del liberal progresista que aplaude y admira la cultura europea. Llegar a su patria con el referente del progreso ya adquirido en Europa lo hace desvalorizar más aún la capital venezolana. Comparar a la ciudad con el campo es desmerecer un carácter urbano aún no adquirido plenamente. De allí que el narrador instruya al lector en los siguientes términos: “Sitúate en la gran plaza del mercado, toma a tu arbitrio una cualquiera de las calles que a ella se dirigen, síguela sin cambiar de rumbo, y pronto respirarás el aire puro de los campos sin haber tropezado con ningún linaje de obstáculos (1980: 24). La oposición campo /ciudad es recurrente en los ilustrados del siglo XIX; unas veces como remembranza del mundo clásico virgiliano y horaciano, donde el campo cobra visos laudatorios (esto se desarrolló principalmente a principios de siglo); o bien a través de la oposición de la barbarie/civilización en la que tanto insistía Sarmiento, donde el campo más bien representa aquel espacio agreste que debe ser modificado.

En muchas ocasiones, la idea de progreso se encontraba adherida a los predios de la ciudad. La práctica citadina convertida en modo de vida elevado se va transformando en el ideal de muchos de los intelectuales de mediados y finales de ese siglo. Recordemos que la Ilustración enarbola como bandera la autonomía, expresión de la mayoría de edad de un país que se basta así mismo y cuyo instrumento sea la razón, la educación, la formación de ciudadanos.

Paralelamente al costumbrismo, se desarrolla con fuerza el romanticismo, que esbozará una mirada completamente opuesta de la ciudad. En realidad podríamos hablar de varias miradas. Una que arranca del sentido un tanto evasivo del espíritu

⁵ *Antología de Costumbristas venezolanos del siglo XIX*. Selección y prólogo Mariano Picón Salas. Apéndice Pedro Días Seijas. Caracas. Monte Ávila. 1980. página 17.

romántico en el que se exalta la naturaleza como expresión de lo exótico, dejando a un lado a la ciudad. En esta línea se encontraba Andrés Bello, que si bien era considerado más bien neoclásico, manifiesta una clara tendencia romántica a través de estas ideas. Una segunda, en la que se detienen en la ciudad para reconocer en ella las huellas de lo natural, se trata de una suerte de ciudad bucólica; y una tercera que se solaza en la misma ciudad, disfrutando de sus posibilidades modernas. Pues como bien subraya Vicente Quirarte “El romanticismo es evasión, pero también ávida búsqueda de lo moderno”.

El mismo autor insistirá en la presencia de la banqueta o acera como el espacio para el recorrido de a pie de los poetas y escritores modernos: “Cuando los sociólogos franceses de la tercera década del siglo XIX sistematizan la fisiología de la banqueta, legitiman científicamente el escenario por donde el poeta moderno se desplaza.”(Quirarte, 2001: 21). El uso de la banqueta permite sobre todo el posicionamiento de la calle. El escritor se convierte en transeúnte, en habitante de la ciudad a través de la toma callejera. Y ese poeta moderno, que también es romántico, se habitúa al paisaje urbano, aunque no siempre hable de él con exactitud. Al respecto, Alba Lía Barrios compara las miradas de costumbristas y románticos caraqueños de la siguiente manera:

...mientras los románticos se solazan en las ciudades con los encantos de sus ríos y montañas, atardeceres y amaneceres, los costumbristas exploran calles, edificios, personajes típicos, costumbres y todo bajo la luz del sol, a pleno día. No es lo bello lo que encuentran, sino más bien escombros, grietas, caminos en mal estado, habitantes caricaturescos, toros desparramados por las ciudades, ranchos en la plaza Bolívar en un país en que “todo contraría el buen sentido”. “Edificios descabezados y

ventanas tuertas” es el elocuente título de una crónica de Arístides Rojas sobre el aspecto de la Caracas de entonces (Barrios, 1995: 360).

Con todo, y a pesar de las contradicciones, “en el siglo XIX las piedras y los hombres adquieren una complicidad tan estrecha, que la ciudad se transforma en personaje” (2001: 19), advierte Vicente Quirarte a propósito de la tendencia hacia lo citadino que se hará cada vez más insistente a medida que avanza el siglo. En páginas siguientes el crítico sintetiza refiriéndose a la Ciudad de México de la mitad del siglo:

La ciudad de mediados del XIX es el escenario fundamental donde los escritores descubren la actuación del elemento popular, la relación entre el individuo y la masa, las conquistas de la sociedad civil. La llamada por el historiador Luis Galindo nuestra gran década nacional, de 1857 a 1867, es la gran modificadora de la ciudad. Liberales y conservadores contribuyeron a profetizarla como Gutiérrez Estrada, a lamentarla o imaginarla como Carpio y Pesado, a tasajearla como Baz, a historiarla como Ramírez de Aparicio, a meditarla como Zarco, a cantarla festivamente como Pietro, a imaginarla en otros tiempos, como Riva Palacio y Cuellar (2001: 184-185).

Es un período en el que ha empezado la modernización que impregna a las grandes ciudades del continente americano, y que manifiesta múltiples novedades, muy diferentes rostros. Por una parte, encontraremos el deseo de modificar la estructura arquitectónica de la ciudad haciéndola más moderna, -por ejemplo con la instauración del tranvía- y por otra se mantiene, en algunos países, un discurso marcadamente conservador, en el que la carta de ciudadanía va de la mano de la formación de un sujeto

social encorsetado en las normas propias de la urbanidad y buenas costumbres⁶ de las que hablamos en páginas anteriores.

De cualquier modo, el siglo XIX sostuvo fundamentalmente el sello restaurador a todos los niveles. Desde la perspectiva ideológica que se materializaría a través de la escritura, bien fuese por la elaboración de un discurso oficial que pretendía dibujar el adecuado rostro del ciudadano –recuérdese los textos historiográficos en los que se exalta la reciente lucha de independencia-, o, en el mejor de los casos, por la publicación de artículos periodísticos de románticos y costumbristas y de novelas en las que aún se refleja la lucha entre liberales y conservadores que se mantuvo en la mayor parte de los países del continente. La escritura es, pues, instrumento fundacional de naciones e identidades, en los que la ciudad juega, evidentemente, un papel protagónico.

En la línea romántica no podemos dejar pasar la figura de uno de los poetas más prestigiosos del siglo XIX. Nos referimos a José Antonio Pérez Bonalde (1846-1892), venezolano que vivió la mayor parte de su vida en el exilio norteamericano. Su obra *Vuelta a la Patria* (1876) se detiene justamente en el regreso del yo poético al puerto de la Guaira. Desde allí asciende a Caracas, la ciudad “de los techos rojos”, que describirá a través del tamiz de la ausencia de años y el anhelo muchas veces inalcanzable de regresar al suelo patrio. La detallada descripción de la ciudad, embellecida por la mirada nueva, será una elocuente manifestación del lugar que, para el momento, ya ocupa lo urbano en una estética pre- modernista. En este caso la Caracas que descubre Pérez Bonalde es más bien la capital idealizada, prácticamente bucólica que muchos románticos tendían a concebir.

Naturalismo y realismo

⁶ González Stephan, Beatriz *et al*, 1995: 444).

Los estertores del romanticismo se extendieron hasta buena parte de finales del siglo. La presencia del Realismo, del Naturalismo y, en gran medida, del Modernismo, invadirían los espacios de la literatura, imponiendo nuevos tonos en la producción literaria finisecular. Esto llevará a una mayor independencia entre unos escritores y otros, al extremo de que cada uno dará cuenta de posturas distintas frente a lo citadino.

El positivismo se transforma, en la mayor parte de los países, en la tendencia ideológica dominante. De raíces francesas, el positivismo se asoma como utopía que reclama el *orden y progreso*⁷ en función de la disciplina individual y colectiva, así como de la organización científica que va en busca del bienestar económico, dejando a un lado el espiritualismo. Sin embargo, esta ideología que tanto éxito alcanzó en el siglo XIX y que se extendería varias décadas más en el XX, mostró dos caras prácticamente opuestas: aquella que asumen los liberales, donde el progreso se impone a través de la educación, y la que expresan los conservadores, quienes formulan críticas muy severas al liberalismo, manteniéndose en una postura absolutamente cerrada en la que no hay cabida para lo moderno.⁸ Entre estos dos márgenes oscilarán los intelectuales decimonónicos; no será, pues, de extrañar que en el México porfirista de esos años, el dictador se apoyase en grupos de talentosos hombres de letras e incluso de científicos entre los que se encuentra Justo Sierra a la cabeza. Se destaca Federico Gamboa (1864-1939) que se mantuvo dentro del ideario de Porfirio Díaz hasta la muerte.

Este último autor, cuya escritura se inclina hacia el naturalismo, escribe cuentos y novelas que se desarrollan las más de ellas en la Ciudad de México, descrita desde la perspectiva porfirista, esto es, desde el deseo de convertirla en una ciudad que aspiraba a ser *moderna y europea*. Su novela *Santa* (1903), una de las más famosas y mejor

⁷ Así lo señala José María Oviedo en su obra *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo 2. Del Romanticismo al Modernismo*. 2001. Página 142.

⁸ Oviedo, José María, 2001: 143

difundida, si bien plantea un drama al estilo de Emile Zola en su obra *Naná*, se desplaza a través de ambientes completamente urbanos. El drama de Santa es un producto inevitable de la industrialización y de los voraces tentáculos que va adquiriendo la ciudad, que devora a través de la técnica y de la vida azarosa del empleado asalariado que debe buscarse un sustento. El recorrido por la Ciudad de México es exhaustivo. Todo lo que rodea a Santa procede de la urbe; ella misma, su vida, es un “producto” urbano. Es tal la asunción de lo urbano en la obra que a través de sus mismos códigos, aún sin nombrar la ciudad, se hacen ciudadanos.

Tanto el Realismo como el Naturalismo, en su afán de reproducir escrupulosamente la realidad exacta tal como es observada, tenderán a rescatar para temática de sus novelas o relatos, argumentos que se suceden en las grandes ciudades, pues en esas nuevas metrópolis es donde la vida del hombre puede sucumbir o, sencillamente, presentar su rostro más desgarrado. Especialmente en el caso del naturalismo, en su afán de mostrar lo vil y lo abyecto del ser humano, encontraremos más recurrencias de lo urbano en sus temáticas. El realismo y naturalismo heredados de Europa ya habían inaugurado la tendencia urbana con exitosas consecuencias. Quién puede dejar de lado el París de Balzac o de Zola.

En las últimas décadas del siglo XIX, con la influencia del positivismo, el intelectual americano hará una revisión de sus instituciones, de la sociedad que se ha ido gestando hasta entonces; buscará lo nacional para mostrarlo y de esta forma, evaluarlo. De allí que desde ese período se presente la llamada literatura nacional de temas regionalistas – indígenas, criollos, mestizos, etc- en donde las costumbres y lo autóctono cobren importancia. Este sería otro ángulo del rostro decimonónico, que forcejea entre el progreso y la modernidad o bien el retorno a lo natural. En este sentido, se puede

afirmar que, efectivamente, el siglo XIX oscila entre la ciudad y el campo. Así lo afirma Graciela Montaldo al afirmar que:

...la historia del siglo XIX pudo ser leída como la del conflicto ciudad-campo y lo rural –el territorio por excelencia- ocupó en ella tanto el espacio de la utopía agraria como el de la resistencia a la ley, la modernización, la institucionalización. Esta batalla la comienza a perder el campo a fines de siglo porque lo que se impone no son sólo los grupos de poder ligados al desarrollo urbano, sino los valores y prácticas de la ciudad; es la cultura la que ha logrado dominar al campo y a la naturaleza. Sin embargo, la imaginación de lo rural seguirá activa en nuestra escritura a lo largo de todo el siglo XX, menos como representación que como problema estético ideológico (Montaldo *et al*, 1995: 119).

Si bien lo urbano fue ganando importancia y atención, la temática de lo rural no desaparece en el siglo XX. Los ejemplos, además de variados, son emblemáticos para entender la literatura de la época y la evolución que la misma ha desarrollado.

Para cerrar el apartado correspondiente a la literatura del siglo XIX no podríamos olvidar al Modernismo. Gran parte de sus representantes latinoamericanos se centraron más bien en la poesía, aunque muchos autores trabajaron la prosa, tanto en la novelística como en el relato corto, además de aquellos que se adentraron en el ensayo. Recordemos que, sin deseos de simplificar, una de las características más sobresalientes del Modernismo literario es su proyección hacia una estética nueva, llamada por muchos arte-purista, decidida a trabajar la palabra, embellecerla y exaltarla.

Como todo movimiento literario, debe entenderse desde su complejidad y su sentido abarcador; esto es, se trata de incorporar no solamente elementos de carácter específicamente literarios, sino que incluye también filosofías de vida, modos de

entenderla y experimentarla. José Miguel Oviedo habla de la *conjunción* de lo vital y lo artístico como parte de la formación del Modernismo:

El modernismo es una nueva búsqueda de lo absoluto, en un contexto histórico –la sociedad burguesa hispanoamericana- obsesionado por el progreso material y el bienestar concreto como valores dominantes. Es una fuga hacia un mundo ilimitado, más humano y auténtico, sin restricciones ni parcializaciones, donde los más altos sueños y fantasías pueden cumplirse o al menos acariciarse (Oviedo, 2001: 226).

La visión modernista trata de modificar los cánones que hasta el momento regían buena parte de la literatura latinoamericana. Sin embargo, muchos de estos cambios se llevan a cabo siguiendo algunas directrices foráneas, fundamentalmente francesas –no olvidemos la influencia parnasiana que vivió el movimiento-. Eran los años del París célebre, anhelado por artistas e intelectuales. Por tanto, a pesar de la tendencia americanista que se experimenta desde la óptica del exotismo, y considerando igualmente la tendencia cosmopolita, muchos de los escritores modernistas dirigen su mirada hacia el viejo continente, asumiendo actitudes más bien reprobatorias frente a lo latinoamericano.

Un ejemplo paradigmático es la obra del modernista venezolano Manuel Díaz Rodríguez (1871- 1927) con su novela *Ídolos Rotos* publicada en 1901. En ella se narra la historia de Alberto Soria, joven artista que tras haber vivido cinco años en París, regresa a Caracas a causa de la grave enfermedad que padece su padre. Al llegar a la capital venezolana, Soria se encuentra con una ciudad que considera fea, desordenada, maloliente. El eje del relato es el rechazo casi visceral que le provoca la ciudad y quienes la habitan al joven, que se siente totalmente asimilado a la cultura francesa y a

las posibilidades que brinda París a propios y extraños. La descripción de Caracas es metafórica expresión de lo que siente por todo lo que le rodea:

La calle angosta, sucia, a un lado casi desierta y abrasada del sol; al otro lado, en sombra, algunos transeúntes; por la calzada, a trechos limpia, a trechos inmunda, un coche a todo correr y un carro lento, saltante y chillón. En el trayecto, el recién llegado se complace en darse cuenta de que está pisando la calle que, de lejos, con la imaginación, había recorrido a menudo, y, aunque no desagradablemente, lo marea y lo tumba cierto contraste repentino entre lo que ve y lo que él esperaba ver, porque la ausencia había en él poco a poco borrado la memoria de las proporciones: en su recuerdo no eran las calles tan estrechas, ni tan bajos los edificios. Por último, al término del corto paseo, otra calle, la calle del Carnaval, aun más desaseada: en las aceras, transeúntes más numerosos, y calle abajo, el flemático y torpe avanzar de dos jamelgos flaquísimos, un tranvía de ruedas grandes y caja diminuta, como caja de muñecos y de soldados de plomo (Díaz Rodríguez, 1999:34).

La ciudad es sinónimo de ruina y deterioro. De alguna forma, manifiesta lo que para Soria es el país y la vida de todos sus habitantes. La belleza americana sólo la encontrará en la naturaleza, mas no en la arquitectura citadina de la que dirá: “...mamarracho arquitectónico llamado pomposamente La Catedral” (1999: 110) o “la iglesia de la Pastora y demás templos, casi todos de arquitectura mediocre” (1999: 38). En cambio, el personaje aprecia los pocos elementos naturales que observa a su alrededor: “Así, de un lado de la Plaza Bolívar, se detuvo ante un árbol en flor a contemplarlo, como si fuese un modelo de Rodin, o un mármol perfecto” (1999: 38).

El relato en su totalidad se mantendrá en esta línea pesimista, al extremo de que el personaje sólo encuentra como salida a su desilusión el regreso a la capital francesa, de

la que siente, no debió nunca salir. Si bien este es un ejemplo, y no una generalidad, sin embargo, refleja el papel cada vez más protagónico que la ciudad latinoamericana va experimentando en la narrativa. El cosmopolitismo propio de los modernistas permite que poetas y narradores asienten sus historias en diferentes y muchas veces, exóticas ciudades europeas y asiáticas. Como se vio en el ejemplo citado, París será una de las más citadas y la mirada entusiasta de quienes la describen no se hará esperar. Igualmente Madrid, Londres o Viena –siempre las grandes ciudades- tendrán cabida en los textos. En contrapartida, las últimas décadas del XIX -y las primeras del XX- aún muestran el carácter prácticamente aniquilador que se desprende de aquellas ciudades latinoamericanas cuyos matices urbanos no se encuentran, según la óptica del intelectual positivista, a la altura de las ciudades europeas. De cualquier modo, el referente citadino es prácticamente permanente en muchos de las corrientes literarias que se mantendrán en el siglo XX, y también en aquellas que se impondrán novedosamente.

La ciudad literaria en el siglo XX. Contexto histórico.

En el siguiente apartado se pretende establecer un sondeo de algunos de los imaginarios que, en el discurso literario, se han configurado de algunas ciudades latinoamericanas, en concreto, de cuatro capitales. Específicamente me referiré a la Ciudad de México, a Caracas, Buenos Aires y Lima. A continuación, pues, el compendio panorámico.

Ciudad de México

En las tres primeras décadas del siglo XX, en algunos países de Latinoamérica empezaban a sentirse los aires de una modernidad ya bien asentada en Europa, aunque el fenómeno no se dio de manera uniforme en todo el continente. Muchos países, por ejemplo, vivieron estas décadas de principios de siglo sumergidos en muy difíciles

luchas intestinas que devastaron los campos y también las ciudades más representativas. La Revolución Mexicana que se inicia en 1910 y que se extiende hasta el 20 es el comienzo de encarnizados enfrentamientos civiles cuya inevitable consecuencia será el empobrecimiento generalizado y la inminente reducción de la población joven del país. Diez años antes, en 1900, Porfirio Díaz, admirador de la cultura francesa, había iniciado una campaña de remodelación y embellecimiento de la Ciudad de México, tratando de asemejarla a la París señorial. Gabriel Careaga en su obra *La ciudad enmascarada* (1992) explicará al respecto:

La política de Porfirio Díaz se centra en hacer obras suntuosas y la nueva burguesía construye nuevas y lujosas mansiones, fundando las colonias ricas. Enrique Beltrán ha apuntado que el régimen porfiriano ofreció paz y prosperidad material, aunque sólo en beneficio de una minoría. También propició el crecimiento de la ciudad, que se llenó de mejoras, de suntuosos edificios públicos y de palaciegas mansiones de ricos hacendados, cuyos peones trabajaban de sol a sol por un jornal de 2 centavos diarios, que absorbían las tiendas de raya (Careaga, 1992: 71).

Para cuando estalla la Revolución, la Ciudad de México había sido decorada del mayor boato, elemento que era asumido por la clase pobre y campesina como un acto de desdén hacia su depauperada situación. En 1910, según datos que arroja el mismo Gabriel Careaga, la ciudad contaba con 471.000 habitantes. La llegada de la Revolución supone, entonces, la violenta transformación de sus espacios aunque hay autores que señalan que aún en 1920 todavía tenía aspecto colonial⁹.

⁹ Careaga Gabriel: *La ciudad enmascarada* (1992). Página 71

Más adelante explotaría la llamada "Guerra Cristera" (1926-1929) en la que combate el gobierno con el clero nacional. Evidentemente, el panorama bélico incitaba a escritores e intelectuales a tomar partido de estas temáticas, dejando lo urbano como una opción, si bien recurrente, de menor importancia. En las décadas posteriores, donde el proletariado o bien los grupos obreros proliferan en las grandes ciudades, veremos que a través de muy variadas manifestaciones artísticas, la ciudad – que apenas se expande – es centro de atención.

La transformación mayor de la Ciudad de México comenzará hacia 1934 con el gobierno de don Lázaro Cárdenas. Vicente Quirarte puntualiza respecto a esta época que "...a partir del cardenismo, la Ciudad de México es conquistada simbólica y materialmente por los obreros. Sus modas y modos se extienden a usos y costumbres de otros gremios y reivindican su lugar en la geografía y la mitología literarias de la urbe" (2001: 530). Sin embargo, en 1946, el gobierno de Miguel Alemán Valdés consolidaría la llamada contrarrevolución donde la ciudad muestra un rostro cada vez más industrial, pero no por esto menos desarticulado. Las obras de carácter urbano que se desarrollan en este período, aunque son numerosas, llevarán a la posterior desproporción convirtiéndose en un futuro en el grupo de las llamadas "mega-ciudades". Los años cuarenta y cincuenta, según Careaga, ya podrían clasificarse como los de la consolidación de la sociedad urbana con vestigios coloniales (1992: 73). Es a partir de estas fechas cuando nos encontramos con lo que ha venido a llamarse "la novela de la ciudad", comentada por Giuseppe Bellini en estos términos:

Este tipo especial de novela se ocupa específicamente de todo lo que constituye el sustrato de la existencia ciudadana[...] La novela de ciudad sigue teniendo vigencia a la hora de poner de relieve, aunque algunas veces lo haga con cierta exageración, la situación atormentada de una

sociedad en formación, desorientada ante los cambios que conllevan los tiempos nuevos; también revela la fealdad y las miserias de un mundo ínfimo que la riqueza y el bienestar de unos cuantos privilegiados parecía haber ocultado bajo las apariencias de un falso esplendor (Bellini, 1997: 446).

A pesar de que el calificativo de “novela de la ciudad” es muy abarcador en una sociedad urbana, no deja de perder importancia a la hora de ubicarnos en la evolución que el tópico urbano experimentó en la narrativa latinoamericana. A partir de los años cincuenta, por ejemplo, y en muchos de los escritores del llamado Boom latinoamericano, el tema de la ciudad fue recurrente, aunque las capitales y sus ciudadanos estaban, efectivamente, viviendo un periodo de “formación” y reajuste, producto de la evolución hacia la modernidad que muchos de ellos experimentaban. Se trataba de países cuyo proceso de urbanización no se había asentado del todo, y la entrada a la modernidad apenas daba pasos firmes.

En el caso de la literatura urbana mexicana, y más concretamente, de la Ciudad de México, podríamos hablar de obras muy representativas incluso en las primeras décadas del siglo, como bien lo expresa Elisabeth Pagnoux, en su artículo, “La Ciudad de México o la emergencia de la voz urbana”. La investigadora subraya que “algunos consideran la novela de Luis Spota *Casi el Paraíso* (1956) como la primera obra de este periodo capitalino, otros notan que, si se define como novela urbana toda novela cuya trama se desarrolla en la ciudad, hay que remontarse a *Ensayo de un crimen* (1944), de Rodolfo Usigli, o inclusive a *Santa* (1903) de Federico Gamboa. Y ¿por qué no empezar con *El Periquillo Sarniento*, de Fernández de Lizardi (1816) ya que la ciudad rebasó los

límites de los tiempo políticos?”¹⁰ Efectivamente, haciendo un rastreo de las obras publicadas en los primeros cincuenta años del siglo XX encontraremos un número considerable de ellas en las que la ciudad es personaje protagónico. Sin embargo, no hay una constante temática que nos permita establecer generalizaciones en las que se imponga la ciudad como eje accional o como protagonista permanente. Los ejemplos, aunque muy gráficos, son esporádicos. Entre ellos, los señalados por Elisabeth Pagnoux podrían considerarse que reflejan con exactitud diferentes rostros que la Ciudad de México aportó en distintas décadas del siglo. A los títulos y autores ya mencionados, añadiríamos la obra de Mariano Azuela, *Nueva Burguesía* (1941), publicada en la época del cardenismo. Vicente Quirarte dirá sobre esta obra que

A través de la vida cotidiana y colorida de los obreros en la Ciudad de México, Azuela describe su nueva educación urbana, en una época inmediatamente posterior a las conquistas laborales del cardenismo. La solidaridad y la traición, los momentos de esparcimiento y la conquista de la calle por parte de las manifestaciones que apoyan la candidatura opositora de Juan Andreu Almazán, quien disputaba la Presidencia a Manuel Ávila Camacho durante las elecciones para 1940, alternan en una novela desarrollada alrededor del barrio de Nonoalco (2001: 535).

El hombre como parte de la ciudad será el tema de escritores que han sido observadores del acabamiento producido por la Segunda Guerra Mundial. La urbe que materializan sin idealizar, sirve no sólo de escenario sino de lugar para habitar. No deja de ser un ambiente desconcertante y muchas veces inescrutable, que funciona como espacio de interacción. Todo esto lleva no sólo a la representación de la ciudad en la narrativa, se extiende incluso a la necesidad de emular las maneras coloquiales de los

¹⁰ En *Medio siglo de literatura Latinoamericana. 1945-1995. Primer Congreso Internacional de Literatura*. Página 32.

habitantes capitalinos, fundamentalmente los conflictos cotidianos a los que se enfrentan, la imagen social que se le ha ido imponiendo a la ciudad, e incluso la búsqueda de una estética que utiliza elementos propiamente urbanos. Se rompe así con la alusión tan continua hacia el campo, entrando de manera más firme a la llamada “novela de ciudad”.

La narrativa de los años cincuenta fluctúa entre las referencias hacia las consecuencias de la Revolución, los latifundios aún existentes (como es el caso de Pedro Páramo), y la nueva clase proletaria que se forjó a raíz de ese periodo revolucionario. Serán esos proletarios los protagonistas de muchas de las novelas y cuentos publicados en la época y que de alguna manera inauguran de forma más apremiante la narrativa urbana. *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, publicada en 1958, es la novela que marca la ruptura entre la descripción de un paisaje urbano o lo que sería en adelante la novela urbana, esto es, la experiencia de la ciudad como ente autónomo que cobra vida desde su realidad más elemental y problemática. En esta obra la ciudad de México adquiere un valor ambivalente porque atrae y atemoriza, destruye y salva...es el espacio de los abismos y las contradicciones.

El personaje Ixca Cienfuegos, uno de los más enigmáticos de la obra, desarrolla a través de un discurso en primera persona una suerte de texto poético en prosa a través del cual se invita a penetrar a la ciudad llena de misterios y mitos:

Aquí vivimos, en las calles se cruzan nuestros olores, de sudor y pachulí, de ladrillo nuevo y gas subterráneo, [...] Ven, déjate caer conmigo en la cicatriz lunar de nuestra ciudad,[...]ciudad de dolor inmóvil, ciudad de la brevedad inmensa, ciudad del sol detenido, ciudad de calcinaciones largas, ciudad a fuego lento,...ciudad de vísceras y cuerdas, ciudad de la derrota violada...Aquí nos

tocó. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire (Fuentes, (1951) 2000: 22, 23).

Además de la obra de Fuentes, en 1960 Agustín Yáñez publicará *Ojerosa y Pintada*, donde se aborda también el tema ciudadano. Mario Martín-Flores, en su ensayo “El cuento urbano”, sitúa al Grupo de la Onda o de la contracultura (1964-1976) como el más radicalmente urbano. El ensayista afirma que se trata de “la promoción narrativa más influyente de la segunda mitad del siglo XX. El tema central y los secundarios funcionan alrededor de Ciudad de México, es la narrativa urbana por antonomasia.”¹¹ Los autores más representativos de la generación serían José Agustín (1944), Vicente Leñero, Margo Glantz, Carlos Monsiváis, entre otros. Ya aquí encontramos la intervención inmediata de la cultura popular, cuya injerencia mostraría, por ejemplo, la influencia determinante del cine de los años 60, de los medios de comunicación de masas como la televisión que permitía establecer contactos directos con las noticias de otros países. La más representativa de aquellos años y que mayores repercusiones tuvo sobre la generación de los 60 sería la Revolución Cubana. A consecuencia de ella, el tema revolucionario se impuso en toda Latinoamérica y se afianzó con los acontecimientos ocurridos en el 68.

Caracas

Venezuela soportó, desde principios del siglo XX, continuas dictaduras de los llamados caudillos andinos: primero el general Cipriano Castro, también conocido como el Cabito, e inmediatamente después el general Juan Vicente Gómez, quien gobernó el país durante veintisiete años. Fue el período de los descubrimientos petrolíferos que

¹¹ El ensayo “El cuento urbano” puede localizarse en la página web http://www-rohan.sdsu.edu/dept/spanish/facstaff/flores_doc/cuento.htm

crearon situaciones de gran ambigüedad en el país. Por una parte hubo, repentinamente, un excedente de riqueza muy alto, que provocaría la distribución desequilibrada de la misma y el abandono de la Venezuela agraria, estos hechos sumieron al país en una situación de estancamiento de la que tardaría mucho en salir.

Dentro de las obras escritas en la época *Ifigenia* (1924), de Teresa de la Parra, resulta emblemática. El argumento de la novela se sitúa en la Caracas de principios de siglo. Su protagonista, María Eugenia Alonso, joven de buena familia venida a menos a causa de la muerte de sus progenitores, ha regresado después de vivir algunos años en París. La capital venezolana a la que se enfrenta no es lo esperado por ella. Se trata de una ciudad aún colonial cuya sociedad se desenvuelve bajo esquemas anquilosados y completamente conservadores. El círculo social en el que se inscribe María Eugenia la llevará al extremo de renunciar al amor de un joven considerado como liberal, o de vida algo escandalosa, para optar por otro, encasillado dentro de las normas sociales más retrógradas. Se trata, si se quiere, de un destino trágico, en el que la sociedad ha destruido la posibilidad de libertad intelectual que había adquirido la protagonista en sus años parisinos.

La constante comparación entre lo que María Eugenia había vivido en la capital francesa y lo que Caracas le brindaba, reduce a la segunda a convertirse en una suerte de “aldea” grande, comentario que se repetirá en gran parte de las capitales latinoamericanas al establecer comparaciones entre éstas y París. El concepto de los escritores e intelectuales de la época acerca de sus capitales, hace referencia a una nula identificación de los habitantes latinoamericanos con sus ciudades. Lo moderno era semejante a lo europeo y sólo pareciéndose a ello seríamos capaces de alcanzar esa modernidad o esa cultura o esa forma aparentemente más elevada de vida.

El proceso urbanizador de la ciudad capital, y de gran parte de las ciudades del país, especialmente aquellas cercanas geográficamente a las zonas petroleras, va de la mano del sentido de modernidad. Ésta llega a Venezuela mediante la explotación del petróleo que se inicia en el periodo gomecista y que verá sus más fuertes consecuencias después de la muerte del dictador. En la década de los años 30 se urbanizan zonas antes aldeanas, mediante el proceso de asentamiento de los famosos campamentos petroleros en los que sólo había cabida para los grupos de extranjeros y sus familias, pertenecientes a las compañías de explotación petrolera en su mayoría de nacionalidad norteamericana. El venezolano, mientras tanto, permanecía en estado de marginación física y cultural. La producción literaria observa estos fenómenos y da voz a la toma de conciencia a través de la llamada “novela del petróleo”. Para la época urbanizar era sinónimo de modernizar, pero también era semejante a degradar y corromper. Los intelectuales no ven, pues, con buenos ojos el fenómeno social que se estaba produciendo. Los comentarios de Ramón Díaz Sánchez, autor de la célebre novela *Mene*, son elocuentes al respecto:

Cuando se produjo el brutal impacto del petróleo, que destruyó la cultura agraria en Venezuela, la perspectiva cultural de nuestro país comenzaba a ensancharse y a embellecerse gracias a los senderos que se le abrían con los contactos de la cultura europea, tan rica en sustancia humanística, estética y filosófica. Mas junto con la economía petrolera nos llegó el pragmatismo norteamericano y todo quedó desnaturalizado y mostrenco: el arte, la Universidad, las relaciones humanas, el amor, la política. A esto se debe el que en la actualidad los venezolanos transitemos un solo camino –eso sí, bien asfaltado- hacia el horizonte de la cultura (Díaz Sánchez, 1967: 12-13).

La cita fechada en 1967 es, sin embargo, reveladora del proceso que se había estado desarrollando desde los años cuarenta, cuando las migraciones hacia la ciudad dejaron abandonado el campo, creándose un gran abismo entre uno y otro espacio. Los intelectuales habían venido advirtiendo y denunciando el fenómeno, proponiendo una distribución de la riqueza petrolera más equilibrada. Durante este periodo más que narrativa urbana, prolifera, el ensayo y, junto a él, la denuncia de los intelectuales de prestigio que en la época hablan del peligro que corre el país ante la riqueza petrolera, a la que se sumaba el crecimiento desmesurado de la infraestructura urbana de la ciudad de Caracas y, por supuesto, el consecuente sobrepoblamiento de la capital producido por la migración interna y externa.

Arturo Uslar Pietri, Ramón Díaz Sánchez, José Rafael Pocaterra, Mariano Picón Salas, Enrique Bernardo Núñez -que por muchos años asumió el cargo de cronista de Caracas- y Mario Briceño Iragorry -siguiente cronista de la ciudad- entre otros, fueron de las figuras más ilustres que dedicaron buena parte de su producción ensayística, novelesca, y en algunos casos, cuentística al señalamiento de lo que consideraban podría ser, en un futuro, el causante de la ruina del país: instituir al petróleo como único medio de riqueza de Venezuela. Sin embargo, en algunas ocasiones el tono de muchos de ellos llega a ser catastrofista; por ejemplo Arturo Uslar Pietri publica en 1949 -época de exilio del escritor que se encontraba como profesor visitante en la Universidad de Columbia, Estados Unidos- su célebre obra *De una a otra Venezuela*; se trata de una serie de ensayos en los que Uslar explica que existen dos Venezuela, una real, la que ha vivido del campo, la que cuenta con un número muy alto de pobres en condición de miseria, y la otra fingida, la que ha surgido con el nuevo rostro que el petróleo le ha delineado. Así se expresa el escritor:

Porque desgraciadamente hay una manera de construir en la Venezuela fingida que casi nada ayuda a la Venezuela real. En la Venezuela fingida están los rascacielos de Caracas. En la Venezuela real están algunas carreteras, los canales de irrigación, las terrazas de conservación de suelos. En la Venezuela fingida están los aviones internacionales de la Aeropostal. En la Venezuela real están los tractores, los arados, los silos (1949: 64).

Escritores como Briceño Iragorry, en cambio, asumen una postura radicalmente crítica frente a la invasión de la cultura norteamericana, asociando lo moderno a lo extranjero. En su célebre obra *Mensaje sin destino* publicado en 1972 el autor defiende lo autóctono que se ha visto marginado, casi a punto de perderse, para ser sustituido por el esnobismo de los habitantes citadinos; para el momento en que se publica la obra Briceño Iragorry ha sido testigo del apoderamiento de la cultura extranjera frente a la nacional desde la explotación del petróleo hasta ese presente de abundancia y ostentación que vive el país. Así lo refleja también en su novela *Los Riberas* (1957); escrita décadas antes que el célebre ensayo, allí relata la vida de una familia andina venida a la Capital para engrosar las filas de la burguesía que emergió con la bonanza petrolera. La dilapidación de la riqueza nacional se hace patente en sus líneas. Caracas era para el momento la ciudad que prometía un futuro de bonanza y modernidad.

Los años cuarenta fueron un periodo de gran afluencia urbana y de abundantes construcciones; dando lugar a que se generara una narrativa que se fija en lo urbano como centro de atención; ésta se ha considerado una suerte de antecedente para la narrativa urbana. Ángel Gustavo Infante, escritor venezolano de los años 90, puntualizaba, en entrevista concedida a la columna “Ficción breve.com” que

...cuando Caracas se transforma, después de los proyectos del presidente Medina y, por supuesto, de la II Guerra Mundial, que recibe esa doble inmigración: de afuera y del mismo país. Caracas se desborda y presenta signos específicos de masificación. Entonces, con las características de la masificación sí, necesariamente, aparece otro modo de narrar, pero que a la vez hereda muchos elementos de los modos de narrar anteriores que se referían también a esos centros urbanos, por pequeños que fueran...¹²

Hacia los años 50 se ha hablado de una segunda etapa dentro de la narrativa venezolana. Según autores como José Balza, a partir de la publicación de *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952) del escritor Guillermo Meneses “cambia la historia literaria de nuestro país”¹³. La novedad fundamental de la obra se encuentra en que “la aventura novelesca pasa a convertirse en un proceso mismo de escritura”¹⁴. Esto, evidentemente, aporta una concepción completamente desconocida de la manera de entender un texto narrativo y, por supuesto, de escribirlo.

El argumento del libro se desarrolla en la ciudad de Caracas y su puerto, la Guaira. Sus personajes y sus vidas cotidianas, la prostitución, el alcoholismo, los empleados de oficinas estarán presentes. Es un universo urbano que se despliega a lo largo de la novela; todo se resuelve en esa irónica “ciudad de luz”, decorada por calles sórdidas, atestadas de basura, malolientes. En el relato esa urbe masificada y alienante en la que habitan sus personajes, será parte activa del acontecer.

El antecedente inmediato del tema ciudadano en Meneses lo vemos en la novela *Campeones* escrita en 1939 donde se recrea el mundo caraqueño de las casas que se convierten en hospedaje para los jóvenes inmigrantes en el centro de la ciudad.

¹² Entrevista publicada en “Ficciónbrevevenezolana.com en la página <http://www.letralia.com/ficcionbreve/entrevistas/entrev05.htm>

¹³ Balza, José: “Los cuadernos reversibles”, página 5.

¹⁴ La misma página citada.

En 1952 asume la presidencia de la república Marcos Pérez Jiménez, militar que había formado parte de la junta de gobierno tras el derrocamiento de Rómulo Gallegos en 1948. Pérez Jiménez toma el poder cuando el país contaba con una bonanza económica inédita, hecho que le permitió desarrollar una serie de proyectos de carácter urbano que beneficiaron, sobre todo, a la ciudad de Caracas. En 1953 se construyó la autopista Caracas-la Guaira, en 1954 la Avenida Urdaneta, el Centro Simón Bolívar, la Ciudad Universitaria y las Torres del Silencio, edificios estos que daban un tono de total modernidad a la ciudad que se vestía de concreto. El proyecto constructor respondía al llamado “Nuevo Ideario Nacional” que proponía, sobre todo, la modernización de la infraestructura urbana de las ciudades más importantes. Sin embargo, la migración que del interior del país había invadido literalmente a la ciudad capital tuvo como asentamiento la periferia de Caracas, en los llamados ranchos que cada vez se hacía más problemáticos. Arturo Almandoz explica de qué manera el gobierno del dictador Pérez Jiménez trató de resolver lo que se consideraba ya una grave dificultad del proyecto modernizador:

El proyecto emblemático del régimen fue la Unidad Residencial 2 de Diciembre -hoy 23 de Enero- que incluyó 26 bloques y un total de 9.000 apartamentos para una población de 60.000 habitantes. Por su magnitud, el 2 de Diciembre pasó a ser “una experiencia sociológica y urbanística sin paralelo en América Latina”, en la que, al igual que en otros superbloques, se supone que tendría lugar la súbita conversión de los migrantes campesinos en improvisados ciudadanos. Era la solución prototípica que se necesitaba para controlar una marginalidad que se tornaba alarmante, afeando el rostro urbano del Nuevo Ideal Nacional, a la vez que poniendo en peligro las progresistas metas del régimen (Almandoz, 2004: 124).

Los cambios que sufría la ciudad tendrán como inmediata consecuencia la presencia de problemáticas urbanas complejas y la denuncia de artistas e intelectuales. En 1958 regresa Uslar Pietri al país y se encuentra con una ciudad capital distinta a la que había dejado décadas antes el escritor. Por ello cuando a principios de 1958, escribiera el discurso de incorporación a la Academia Venezolana de la Lengua, Arturo Uslar Pietri habló de los cambios que en la literatura se habían producido para entonces:

Ya no es el escritor el solitario y prestigioso intelectual frente a una colectividad de agricultores y guerrilleros; ahora está en medio de una nación en febril y a veces inorgánica transformación. Ya no escribe para los hacendados de *Peonía* ni para los rentistas de *El hombre de hierro*, ni para los llaneros de Altamira. Ahora ha de escribir para los apresurados habitantes de ciudades cosmopolitas, donde se editan periódicos en cuatro o cinco lenguas, y para los industrializadores de una frontera móvil y dinámica (Uslar Pietri, 1958: 291).

En 1960 nos encontraremos con el tema urbano de forma preeminente, pero no podemos hablar de unidad temática o de una manera única de ver la ciudad. Caracas continuaba experimentando cambios, de modo que sus habitantes –sus escritores– se encontraban con la necesidad de delinear un rostro que se re-inventaba permanentemente y que iba mostrando su realidad. Son los años de cambios convulsivos, de dictaduras férreas en esas zonas del cono sur, de protestas estudiantiles, de deseos de libertad inminente. Se crearon grupos en los que se encontraban narradores y poetas –*Sardio*, *El Techo de la Ballena* y *Tabla Redonda*–. En general postulaban una estética más audaz; incorporaban en sus discursos lo cotidiano que deriva también en lo urbano; el tono de los textos suele ser polémico e irreverente; los de *Tabla Redonda* a través de la trasgresión se convierten en el grupo más beligerante. Esta literatura es

asumida como una suerte de contra-cultura que se mantendrá viva y en evolución- con las variantes que aporta cada periodo- en la década de los años 70 y 80.

La publicación en 1959 de *Los pequeños seres* del escritor Salvador Garmendia estableció un cambio significativo dentro de la temática y estética literaria. En ella la ciudad y sus habitantes vienen a ser protagonistas. Se trata de un universo sórdido, desleal, inmerso en la agonía que la cotidianidad de las grandes ciudades aporta. Incluso se ha hablado del escritor como “el precursor de la literatura urbana”¹⁵ en el país. En *Los Pequeños seres* (1958) se toca el tema también espinoso de la desadaptación de los inmigrantes del interior del país, que en Caracas vivían en las pensiones del centro, padeciendo toda suerte de dificultades y derrotas. Al respecto Salvador Garmendia reconoce:

En la vida de todo venezolano que se vino a la capital, urgido por el viento de los años 40 que sopló del campo a la ciudad, hubo siempre una fachada de pensión alterando el pulso del recién llegado. Escenario del más recalcitrante costumbrismo. La pensión caraqueña siguió viviendo para la crónica periodística y el sainete radical, hasta mucho más allá de su sustitución por el hotel de inmigrantes de la siguiente década. La picaresca estudiantil hizo acopio de anécdotas jocosas y tragicómicas en esos corredores abiertos a la luz, donde el tiempo caminaba en puntillas y todo parecía detenido en una realidad a medias que no terminaba de despertar.¹⁶

Narradores, poetas, ensayistas abordarán a la ciudad desde sus distintos estilos y asumiendo diferentes problemáticas urbanas; el panorama literario se hace cada vez más

¹⁵ Así lo afirma Andrés Cañizales en artículo publicado en la página web en la que se anuncia la muerte del escritor: “Muere Salvador Garmendia, precursor de la literatura urbana”. En: http://www.unidadenladiversidad.com/actualidad_ant/2001/mayo_01/actualidad

¹⁶ S. Garmendia, “Siempre hay un Balzac donde haya más de una persona”. Papel Literario. *El Nacional*. Caracas 25-7-1999.

prolífico y complejo. De esta época cito dos ejemplos muy representativos en las obras de dos autores venezolanos de gran importancia: Miguel Otero Silva y su novela *Cuando quiero llorar no lloro* (1979), y Adriano González León con *País Portátil* (1963). En el primer caso se narra la vida de tres jóvenes de clases sociales diferentes que mueren trágicamente en la ciudad de Caracas, los tres portaban el nombre de Victorino. El narrador recrea la sociedad venezolana de la década del 50 y 60 en la que Caracas, ya inmersa en la modernidad, es rica en contradicciones, en terribles oposiciones sociales.

La novela de González León va más allá de presentar a la ciudad capital. El protagonista, Andrés Barazarte, perteneciente a la guerrilla urbana, que se traslada de este a oeste de Caracas, en un mediodía, realiza igualmente un desplazamiento interior. Se trata, pues, de un viaje con ribetes míticos en los que se explora la historia del país mismo. María Celina Núñez, a propósito de la obra, advierte que “hay, en primer lugar, un retrato de la contemporaneidad correspondiente a los años 60. La ciudad de entonces, el clima político, la guerrilla urbana, la represión oficial. Pero también se conforma, a base de pinceladas, la historia de la familia Barazarte y, con ella, la del país: el paso de una Venezuela rural a urbana, la impronta de la explotación petrolera”.¹⁷

La evolución de la que habla la investigadora y su repercusión en la literatura del país es inevitable. Sin embargo, en la historia de la literatura venezolana se hace difícil señalar caracterizaciones o etapas bien definidas. Evidentemente, el progreso social y urbano impondría una temática diferente a la del típico par “civilización/barbarie”, pero ello no supuso una uniformidad en los asuntos a tratar o en la estética narrativa. El mismo Adriano González León presentará a la ciudad como ese gran monstruo que devora a sus habitantes. Su obra *Asfalto-infierno* (1963) escrita en prosa, es, sin

¹⁷ El artículo se encuentra en la columna “Ficciónbreve venezolana.com” de la página <http://www.letralia.com/ficcionbreve/ensayos/adria-mc.htm>

embargo, un trabajo experimental en el que prevalece el tono poético y desgarrador. El narrador habla a la ciudad de Caracas en estos términos:

BESTIA AFILADA. Alzar la cara hacia donde se supone cielo abierto defrauda al primer toque de ojo. Desde allá le caen las luces de los autos, pasan las luces de los autos, pájaros disparados como en la montaña rusa de los parques de diversiones. Ciudad de circunvalación celeste, marcada por el neón, invención veloz del concreto pretensado. Y pasan mil faros más. Mil faros más. Por arriba, por su cabeza, el culo de los automovilistas sobre su cabeza, mi cabeza cortada por guardafangos, ahíta de humo de escape, tres neumáticos contra ella, gomas, ruedas, gomas, inflexión respiratoria, todos los mecanismos hidráulicos (González León, 1963: 127).

Los discursos de carácter experimental no se harían esperar; así tenemos *Rajatabla* (1970) de Luis Brito García, que representó un momento de ruptura narrativa cuyas consecuencias serían inmediatas. Al mismo tiempo se tornó la mirada hacia atrás, con ánimo de rescatar novelas que en su momento no tuvieron acogida por la crítica, como es el caso de Enrique Bernardo Núñez, cuyas obras se reeditaron a raíz de su muerte en 1964 y encontraron un aplauso y admiración inéditos. De cualquier modo, y como puntualiza Domingo Miliani

...la década del 60-70,...produjo la agudización de una crisis ideológica, de la cual no escaparía ninguna manifestación de la cultura. La violencia revolucionaria y las divisiones de partidos políticos, las persecuciones y la prisión, las torturas e interrogatorios, los juicios militares, desmembraron o reagruparon a intelectuales y artistas, a tiempo que aportaron una temática doliente[...]El estilo de narrar venezolano, acartonado a veces, lento, propenso a las circunvoluciones del barroco,

fue puesto en entredicho[...]A la vieja tragicidad filantrópica de algunas novelas se opuso ahora la pintura viva, casi grotesca, de una clase media amorfa y hacinada en los barrios suburbanos; al idilio sobreviviente de las novelas románticas se le enfrentó un eros golpeante, el humor negro, el sexo enfurecido, la conspiración y la insurgencia verbales, como reflejo literario de la insurgencia armada que marca de sangre los años del 62 en adelante.¹⁸

La heterogeneidad es, pues, una de las características más resaltantes de la literatura venezolana de la época y, al mismo tiempo, elemento que enriquece y amplía el panorama literario. Para la década del sesenta la ciudad se había instalado como centro de atención de artistas y escritores. Aunque el desarrollo urbano se encontraba todavía en expansión, muchos escritores vieron la necesidad de re-construir las ciudades latinoamericanas en el discurso literario. Así lo aprecia Alejo Carpentier en su obra *Tientos y diferencias* (1964) donde señala: “me convenzo de que la gran tarea del novelista americano de hoy está en inscribir la fisonomía de sus ciudades en la literatura universal, olvidándose de tipicismos y costumbrismos”, para más adelante añadir: “la gran dificultad de utilizar nuestras ciudades como escenarios de novelas está en que nuestras ciudades *no tienen estilo*. Más o menos extensas, más o menos gratas, son un amasijo, un arlequín de cosas buenas y cosas detestables –remedos horriblos, a veces, de ocurrencias arquitectónicas europeas” (Carpentier, 1964: 14, 15). La literatura tendrá, pues, como finalidad, imprimir estos devaneos culturales que se presentan en sus ciudades.

¹⁸ En “Diez años de narrativa venezolana (1960-1970)” Por Domingo Miliani. Columna “Ficciónbreve venezolana.com. <http://www.letralia.com/ficcionbreve/ensayos/ens-122.htm>

Buenos Aires

Buenos Aires, la ciudad portuaria que hoy en día está clasificada dentro de las “mega-ciudades”, vivió un proceso de crecimiento y urbanización desmesurado y extremadamente rápido. Según el antropólogo Hugo Gaggiotti, “entre 1870 y 1914 llegaron a la Argentina alrededor de seis millones de personas de las cuales aproximadamente la mitad se asentó en forma permanente...Entre 1895 y 1914 la población de la ciudad de Buenos Aires creció de 660.000 habitantes al 1.570.000 habitantes”.¹⁹

El aumento desproporcionado de la densidad de población generó, evidentemente, un fuerte empuje en los trabajos de urbanización, aunque muchos de ellos eran el resultado de la improvisación y la falta de proyectos urbano-arquitectónicos adecuados. Los desajustes sociales no se hicieron esperar, así como el hacinamiento en los suburbios dentro de condiciones de vida absolutamente inapropiadas. Este fenómeno se daría de forma prácticamente paralela en muchos otros países del continente. Así lo afirma José Luis Romero en la obra ya citada, *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, editada por primera vez en 1976. El autor señala que “En las primeras décadas del siglo XX se produjo en casi todos los países latinoamericanos, con distinta intensidad, una explosión demográfica y social cuyos efectos no tardaron en advertirse” (Romero, (1976) 2000: 322).

A pesar de estos errores de base en Buenos Aires, comenta Gaggiotti, la numerosa inmigración creará “las bases de un mundo urbano propicio para el desarrollo industrial” que irá dándose progresivamente con el correr de los años; muchos de ellos como producto del trabajo y la iniciativa de los mismos inmigrantes ya asentados en el país. Ante esta realidad que va desarrollándose, el tema urbano se convierte en lugar

¹⁹ En *Scripta nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* Número 45(13). 1 de Agosto de 1999.

común dentro de aquellos escritores que apuestan por la expresión del mundo en el que habitan, y que igualmente será vista por muchos como sórdida, aniquiladora, pero también desbordante en su evolución hacia la modernidad. Por todo ello el tenor de la literatura urbana de las primeras décadas fluctúa entre el rechazo y la fascinación. El ejemplo de la obra de Roberto Arlt que, para la segunda década del siglo, toma a la ciudad como elemento protagónico es ilustrativo. Arlt se detiene en la ciudad de los años treinta que está cambiando su fisonomía a pasos acelerados. Su impresión va de la mano de un sentimiento de terror y al mismo tiempo de atracción hacia ese mundo de la tecnología que empezaba a invadir los más cerrados arrabales porteños. Su discurso constituye una ruptura dentro de la tradición literaria que venía presentándose para entonces; la ciudad descrita y padecida es ahora no sólo la ciudad presente, sino la por venir, la del futuro problematizado por la novedad. A propósito de la obra arltiana Beatriz Sarlo puntualiza:

La ciudad y la técnica obsesionan la imaginación de Arlt: ambas lo empujan no sólo a ampliar un espacio temático, sino a construir una forma y un ideal de belleza. En el itinerario por la ciudad moderna, el escritor encuentra a la técnica; en su relación con la técnica aprende a ver una ciudad nueva para la literatura. Ciudad y técnica: no separadas sino unidas tanto en el movimiento de la ficción como en el impulso crítico, Arlt literalmente *proyecta* una ciudad porque, en sus textos, Buenos Aires es tanto una representación como una hipótesis (Sarlo, (1992) 2004: 44).

La ciudad, su ambiente y los elementos que la constituyen están impregnados de una atmósfera destructiva que proviene de ese nuevo rostro adquirido a través de la presencia de lo moderno. Hombre y ciudad se convierten en una suerte de simbiosis en

la que ambos se *contaminan*. Endorsain, personaje de *Los lanzallamas* experimenta esta fusión

El tictac del reloj suena muy distante. Endorsain cierra los ojos. Lo van aislando del mundo sucesivas envolturas perpendiculares de silencio, que caen fuera de él, una tras otra, con tenue roce de suspiro [...] Ni siquiera percibe el latido de su corazón. Cuánto más, en el núcleo de aquella oscuridad que pesa sobre su frente distingue un agujerito abierto hacia los mástiles de un puerto distantísimo. Es única vereda de sol de una ciudad negra y distante, con graneros cilíndricos de cemento armado, vitrinas de cristales gruesos, y, aunque quiere detenerse, no se puede. Se desmorona vertiginosamente hacia una supercivilización espantosa: ciudades tremendas en cuyas terrazas cae el polvo de las estrellas, y en cuyos subsuelos, triples redes de ferrocarriles subterráneos superpuestos arrastran una humanidad pálida hacia un infinito progreso de mecanismos inútiles (Arlt, 1999: 33).

Arlt, como escritor argentino, se ocupa de la ciudad de Buenos Aires a la que ya incluye, desde un plural más generalizador, en las llamadas “ciudades tremendas” capaces de “arrastrar una humanidad pálida”.

El ejemplo de Arlt como la contracara de lo que se había venido diciendo y viendo en la ciudad, marcha al unísono de la impresión que algunos intelectuales tuvieron, puesto que veían en la ciudad y en sus muchas sórdidas maneras una posibilidad de expresión igualmente válida, seductoramente llamativa. Es el período de principios de siglo donde encontraremos voces que prefiguran en el paisaje urbano la expresión alterna de un universo que se avecina impositivamente.

El antecedente principal de estas inclinaciones lo encontramos en la lírica. Cuando en 1909 Marinetti publica su Manifiesto Futurista y a propósito de la nueva estética declara

que “Un automóvil en carrera con su caza ornada de tubos como serpientes de aliento explosivo..., un automóvil rugiente que parece precipitarse contra la metralleta, es más hermoso que la Victoria de Samotracia.” (Nelson Osorio, [encargado de la edición] ,1988: 21), podemos entender, inequívocamente, que nos encontramos frente a una nueva estética de carácter exclusivamente urbano, en la que prevalece el gusto por la tecnología, en detrimento de lo demás.

Las tendencias de las siguientes vanguardias –Dadaísmo (1916) y Surrealismo (1922)- aunque más abiertas a la diversidad, insisten en la alternativa de lo citadino como fuente principal de elaboración poética; el sentido de lo cosmopolita va, pues, de la mano de la fascinación por las metrópolis europeas que conceden a sus habitantes alternativas de vida inéditas; el ruido, la prisa, el progreso urbano que se revela como una gran máquina de novedades constituyen el nuevo paisaje de vida. A propósito de estas consideraciones, Carlos Monsiváis en su obra *Aires de Familia* (2000) reitera:

La ciudad –trátese de La Habana o México o Buenos Aires o Caracas o Bogotá o Lima- es el tumulto de las anticipaciones. Su misma desmesura anuncia el derrumbe del control del tradicionalismo. Una profecía muy señalada del período 1880-1920 ve en las ciudades el espacio de las sensaciones inexploradas, ya no sólo el disolverse en la multitud como huida del control parroquial, ni las licencias que permiten el consumo del alcohol, juego y prostitución, sino el aprendizaje de lo urbano como “naturaleza de relevo”, el gusto por los paisajes insólitos, los cambios permanentes, las aglomeraciones, el encanto de la sordidez, las señas desastrosas del avance de la industria, la pérdida del sitio fijo que cada uno ocupaba en pueblos y pequeñas ciudades (Monsiváis, 2000: 207).

Lo que Monsiváis apunta en las líneas anteriores describe de algún modo el progresivo fenómeno de secularización que se manifestó igualmente en el rostro de las

ciudades. Si bien la construcción de monumentos pertenecientes a las instituciones que ostentaban el poder no se hizo esperar, igualmente vemos que la llegada de la modernidad orientó los cambios arquitectónicos de las ciudades hacia la disparidad de estilos y, naturalmente, a la construcción de edificios más bien laicos e incluso profanos (casinos, prostíbulos, salas de baile...). Todo ello se verá reflejado igualmente en la literatura; de manera acuciante se presentó preferiblemente en el campo de la lírica, para trasladarse después al de la narrativa.

En esta tesitura encontraremos, para 1948, la publicación de la obra *Adán Buenosayres* de Marechal, en la que se representa la Buenos Aires de los años 20. Rosalba Campra se refiere a ella como la ciudad del “espacio mítico” (Campra: 1999: 56); es decir, aquella en la que el hombre desciende en busca de su yo. Se trata de un relato de carácter alegórico que se desenvuelve en los predios ciudadanos donde los vicios y los problemas de la argentinidad son representados a través de códigos urbanos.

A propósito de la literatura argentina de los años cuarenta, Beatriz Sarlo, en su obra *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (1988), resalta de qué manera la inmersión de las ciudades reales dentro del discurso literario es posible, en la medida en que se entienden como “espacios culturales”. La escritora apunta:

Las orillas, el suburbio, son espacios efectivamente existentes en la topografía real de la ciudad y al mismo tiempo sólo pueden ingresar a la literatura cuando se los piensa como espacios culturales, cuando se les impone una forma a partir de cualidades no sólo estéticas sino también ideológicas. Se realiza, entonces, un triple movimiento: reconocer una referencia urbana, vincularla con valores, construirla con referencia literaria. En estas operaciones no sólo se compromete una visión “realista” del suburbio, sino una perspectiva desde donde mirarlo (Sarlo, 1988: 180).

La obra de Jorge Luis Borges no se puede dejar de lado; a Borges le interesaba el tema de la ciudad de manera especial. No olvidemos el comentario ya célebre de Carlos Fuentes en su ensayo *La novela hispanoamericana*(1969), en la que el escritor mexicano advierte categóricamente que “el primer narrador totalmente centrado en la ciudad, hijo de la urbe que corre por sus venas con palabras, rumores, silencios y orquestaciones de piedra, pavimento y vidrio, es Borges” (Fuentes,1969:175) Aunque Fuentes se refiera específicamente al Borges narrador, la lírica también tendrá como escenario y asunto central a la ciudad de Buenos Aires.

El sentido de la periferia y del suburbio al que refiere Beatriz Sarlo anteriormente es tema a tratar por el Borges lírico. Recordemos su libro *Fervor de Buenos Aires*, publicado en 1923, donde las calles, las plazas, los barrios, el patio...son asunto de lo poético; en sus versos el *yo poético* llega a decir: “Esta ciudad que yo creí mi pasado/ es mi porvenir, mi presente; / los años que he vivido en Europa son ilusorios, / yo estaba siempre (estaré) en Buenos Aires” (Borges, 1996: 32). Pero la vinculación con *su ciudad* no puede interpretarse exclusivamente desde un sentimiento de nacionalismo; se trata más bien de filiación, de sentido de pertenencia en el que la ciudad se transforma en el *tú* cercano, presente, permanente, es el *tú* amado .

También en la narrativa, la ciudad de Buenos Aires es escenario de gran parte de sus cuentos. Muchos de ellos sitúan la anécdota en la presentación del Buenos Aires escenario, lugar en el que viven los compadritos, los inmigrantes ya argentinizados y orgullosos de su argentinidad. La ciudad es el espejo de sus nacionalismos, de la identidad que han ido forjando, bien sea que se sitúe en la periferia, en los suburbios o en el centro de la ciudad. El referente ciudadano está vinculado muchas veces con esa noción de la ciudad espacio-ingenuo que alberga individuos con horizontes reducidos a

los límites de la misma. En su cuento “El muerto” del libro *El Aleph* (1949) el narrador nos dice: “Que un hombre del suburbio de Buenos Aires, que un triste compadrito sin más virtud que la infatuación del coraje, se interne en los desiertos ecuestres de la frontera del Brasil y llegue a capitán de contrabandistas, parece de antemano imposible.” (Borges, 1996: 545). En su generalidad, la voz del narrador asume una postura de una extraña conmiseración, con un aire de desdén hacia ese “triste compadrito”, habitante de los suburbios porteños. La mirada crítica no se deja esperar, de tal modo que la Buenos Aires borgeana espacio-ingenuo puede entenderse también como espacio marginal. Beatriz Sarlo, a propósito del paisaje urbano que Borges describe en sus primeros años, lo define como “*el locus amoenus* de las orillas o los barrios” (Sarlo, (1992) 2004: 46). Este paisaje urbano idealizado, contrasta radicalmente con el percibido y descrito por Arlt en los mismos años.

Situándonos en la literatura argentina a través de las distintas décadas del siglo XX, se podría establecer líneas generales de producción y temática en la que lo ciudadano va cobrando relevancia, aunque los matices que lo envuelven establecen especificidades de gran importancia que la definen de forma particular. En los años cuarenta por ejemplo, Buenos Aires recibirá masivas migraciones de españoles republicanos perseguidos por la dictadura franquista recién impuesta. Muchos de ellos crean empresas que darán un impulso considerablemente fuerte a la industria editorial; legalizan nuevas firmas que publicarán libros destinados a un público de masas que antes no era tomado en cuenta.

Frente a estas posibilidades, los escritores de la época rescataron temáticas de carácter popular que dan un nuevo giro a la producción literaria. Se trata de la novela policíaca que, a pesar de su origen anglosajón, se desarrolla en los suburbios, tomando como protagonistas personajes propios de los arrabales de la gran ciudad, con matices más nacionalistas y propiamente porteños. Dentro de los más representativos estarían autores

como “Borges y Bioy Casares (bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq) publican *Seis problemas para don Isidro Parodi* en 1942; Leonardo Castellani (1899-1981). *Las nueve muertes del padre Metri* (1942) y *Las muertes del Padre Metri* (1952); Bioy Casares, *El perjurio de la nieve* (1944) Marco Deveni (1922) *Rosaura a las diez* (1955). Manuel Peirou, *El estruendo de las rosas* (1948)... entre otros”.²⁰

A mediados de los años cuarenta, y ya entrando en los cincuenta, la literatura fantástica se impondrá sobre cualquier otro género temático; sin embargo, no se excluirá de las narraciones fantásticas la contextualización urbana de Buenos Aires y el rescate de la vida de los habitantes de la urbe. Se ha hablado incluso de “el inicio de un fantástico cotidiano o fantástico costumbrista” en la obra de Bioy Casares fundamentalmente. Los escritores cercanos a la Revista *Sur* serán quienes fomenten en mayor medida este género. Sin embargo, escritores como Leopoldo Marechal y Ernesto Sábato, que publican a finales de la década del cuarenta, no siguieron el género fantástico.

Su narrativa se centra en la búsqueda de nuevas técnicas –como es el caso concreto de Marechal– y escenarios urbanos sórdidos. La concepción de la ciudad a través del filtro de lo alegórico, lo mítico o lo metafórico se hace presente en *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato. El mundo de las cloacas en el que vive la secta de los ciegos es metáfora de lo que son estos ciegos y de la sordidez que los rodea. La ciudad destruye, acoge, impresiona por su grandeza y por sus contradicciones. *El túnel*, primera novela publicada por el autor en 1948, tiene como espacio de asentamiento para sus personajes la ciudad de Buenos Aires, aunque la fuerza temática de la obra se centra, principalmente, en el conflicto interior de su protagonista, con matices psicológicos y existenciales muy marcados.

²⁰ http://www.todo-argentina.net/Literatura_argentina/los_años_cuarenta.htm

En los años cincuenta la Argentina experimenta cambios políticos que convulsionan profundamente al país. El exilio de Perón y la caída de su régimen provocan un ambiente polémico e inseguro. Se trata, pues, de realidades ineludibles que serán expuestas en la producción literaria de la época a través del trabajo iniciado por la revista *Contorno* dirigida por Ismael Viñas y que tiene entre sus colaboradores a Noé Jitrik, León Rozitcher, Oscar Masotta, entre otros.²¹ La producción literaria de la época se aboca hacia un realismo experimentado desde la zozobra. Evidentemente, lo urbano cobra vida como escenario central, como espacio en conflicto por muchos factores externos que lo modifican inevitablemente. Se habla de autores como Bernardo Kordón con *De ahora en adelante* (1952) o *Vagabundos en Tombuctú* (1956); Bernardo Verbitsky con su obra *Es difícil empezar a vivir* (1941) o *Café de los Angelitos y otros cuentos porteños* (1950).

Los años sesenta estuvieron completamente inmersos en la renovación literaria que impulsó el fenómeno del Boom. Las novedades técnicas fueron al unísono de una diversidad temática en la que se abordaban muy disímiles asuntos, desde lo urbano capitalino, o lo urbano regional, pasando por la nueva incorporación de lo policíaco o el uso del folletín, el cine e igualmente la televisión. Para esto último la obra de Manuel Puig es paradigmática; *La traición de Rita Hayworth* (1968) da inicio a una serie de novelas en donde los medios masivos de comunicación cobran un protagonismo inédito; a través de él lo urbano se hace presente más que como paisaje, como temática nacida de la modernidad que a su vez se imprime en los mecanismos de comunicación, transformados en los recursos idóneos para establecer una nueva representación de lo real.

²¹ En http://www.todo-argentina.net/Literatura_argentina/los_años_cincuenta.htm

Dentro de las novelas más transformadoras de la época *Rayuela* (1963) se erige entre las demás. Al margen de sus cualidades renovadoras en torno a elaboración de técnicas narrativas, a la construcción argumental y a la concepción misma de la obra en su totalidad; en *Rayuela* la ciudad, sea Buenos Aires o París, cobra relevancia, dejando a un lado la imagen de sordidez y hasta perversión que había adquirido en obras como *Adán BuenosAires* de Marechal, para renovarse en una representación más cercana a su realidad extra-textual que se convierte en espacio de habitación ineludible.

Los acontecimientos históricos que envolvieron al país entre mediados de los años setenta y ochenta son tan relevantes que prácticamente toda la producción literaria se ve afectada por ellos de raíz. La dictadura militar ocurrida entre 1976 y 1983 en la que las persecuciones, las desapariciones y, por supuesto, la autoridad militar se impusieron de tal forma que transformaron el *modus operandi* de sus habitantes, y de sus intelectuales. Frente a una situación de fragmentación social y política tan severa, inevitablemente ésta se verá reflejada en la representación atomizada de lo real, que a su vez, modificará incluso las formas de expresión plasmadas a través del discurso.

De nueva cuenta la temática de lo represivo se impondrá cuestionando su pertinencia. Lo nacional es prioritario asumiéndose desde la ética de la denuncia, del exilio forzado, del país invadido. La ciudad será, pues, el espacio problematizado donde sus protagonistas viven simbólica o realmente invasiones, pérdidas o desencuentros constantes. Andrés Rivera, David Viñas y Ricardo Piglia son algunos de los nombres más representativos de la época.

La narrativa actual no puede evadir la transformación de Buenos Aires como megaciudad y las dificultades que esto aporta a sus habitantes. Según los datos publicados por la ONU, entre las diez urbes más pobladas para el año 2000, cuatro de ellas están en Latino América: Sao Paulo, con 26 millones de habitantes, Río de Janeiro con 19

millones, Buenos Aires con 14 millones y Ciudad de México con 21 millones de habitantes. Aunque no del todo exactos, los cálculos se han aproximado considerablemente a la realidad que vive la mayor parte de estas ciudades. De nuevo José Luis Romero, acertadamente, comenta las consecuencias que la llamada “explosión urbana” ocasionó en Latinoamérica. El historiador puntualiza:

La explosión urbana modificó la fisonomía de las ciudades. Se quejaron de ello quienes las disfrutaron antes, apacibles y sosegadas, pero, sobre todo, con una infraestructura suficiente para el número de habitantes. Los invasores las desfiguraron e hicieron de ellas unos monstruos sociales que revistieron además, por los mismos años, los caracteres inhumanos que les prestó el desarrollo técnico. Alguien llegó a decir que las ciudades eran ya “invisibles” (Romero, 2000: 329-30).

Esas ciudades invisibles de las que habla Romero son las “mega-ciudades” citadas en el párrafo anterior. Sus condiciones urbanas y la sobrepoblación de las mismas así lo certifican. Se trata, pues, de una suerte de *despersonalización* de la ciudad, de tal forma que pareciera que ésta desaparece, que se hace invisible porque sus habitantes, a fuerza de asistir a sus calles, a sus casas, dejan de ver su deterioro, la basura que las abarrota, las paredes pintarrajeadas y sucias. La sensación de dispersión, de caos, de pérdida de identidad en las “junglas urbanas” son algunas de las consecuencias de su descomunal crecimiento.

Lima

Lima, si bien no se incluye dentro del grupo de las mega-ciudades, puede considerarse como una de las más importantes, no sólo por su historia virreinal, por haber sido “ciudad de los reyes” en la que convivía una de las oligarquías más tradicionales de toda la colonia –representada en las murallas que rodeaban sus predios-, sino también por la posterior y progresiva invasión de los inmigrantes que dan paso al proceso de industrialización capitalista de la sociedad. La ciudad de Lima había sido bastión de la oligarquía colonial y de elites de las que se componía. Incluso esos grupos privilegiados establecían los límites de forma absolutamente material a través de la construcción de las murallas, que serían destruidas hacia 1870, como un primer paso para el acercamiento de la modernidad.

El exceso en las migraciones, de forma semejante a como ocurrió en Buenos Aires o en Montevideo, aunque guardando las proporciones, también en Lima llevará al surgimiento de barriadas como recurso para acoger a todos aquellos que no encuentran un lugar donde habitar. Esto da pie a que se presente una situación desestructurada donde la ciudad crece de manera multidireccional. A propósito de estos cambios, apunta acertadamente Eva María Valero J., lo siguiente:

Sobre las ruinas del pródigo pasado de la Ciudad de los Reyes se abría un futuro de cambios que culminaría, a mediados del siglo XX, en un proceso de asimilación de las provincias en el espacio cada vez más desbordado de la ciudad. La Lima amurallada en tiempos de la Colonia se convertirá así en el escenario principal del cambio social y cultural del Perú. Esta transformación, operada sobre un país cuyo siglo republicano se caracterizó por el caos, es el sedimento que permite la emergencia de

una literatura urbana eminentemente evocativa desde las postrimerías de dicho siglo. Tradición literaria de profunda raigambre que experimentará cambios substanciales a lo largo del siglo XX, pues si bien la veta evocativa persiste, el objetivo se desplaza y la emergencia de evocaciones de la ciudad antigua no sirve sino para enfocar, con una agudeza crítica más efectiva, los procesos del cambio que sufre la urbe de mediados de siglo (Valero, 2003: 16-17).

La ciudad de Lima ha sido centro de atención de escritores desde la época colonial. Las famosas *Tradiciones Peruanas* que empezará a escribir Ricardo Palma a partir de 1851 hasta 1854²² han sido consideradas como la obra más representativa de la Lima colonial. Julio Ramón Ribeyro, reconocido por muchos como el escritor urbano de la Lima moderna, dedica un ensayo al cronista decimonónico titulado “Gracias, viejo socarrón” en el que llega a decir, citando a “un ilustre historiador”, que “Lima fue fundada dos veces, la primera por Francisco Pizarro y la segunda por Ricardo Palma” (Ribeyro, 2002: 129). Las *Tradiciones* exploran el entramado urbano del siglo XIX a través de anécdotas muy cercanas al estilo de los costumbristas de la época, en el que se desecha la añoranza de la Lima colonial para dar paso a la crítica y la ironía frente a la capital decimonónica que va cambiando su rostro para transformarse en una ciudad más apegada a la realidad y, por ello, mucho más difícil. Habría incluso en la prosa de Palma una postura de cuestionamiento hacia la antigua ciudad colonial, hacia la *Arcadia* emblemática que escritores del Virreinato emulaban manteniendo el aura idealista que siempre la caracterizó.

La mirada que en general los escritores peruanos han posado sobre Lima como centro del Perú –con sus variadas interpretaciones personales- se remonta al periodo colonial donde se conformó la capital según criterios hispanos elitistas y, por tanto, excluyentes

²² Dato extraído del prólogo escrito por Carlos Villanes Cairo de la obra *Tradiciones Peruanas* de la Editorial Cátedra. 1994, página 40.

para la gran mayoría indígena. Así lo afirmaba Mariátegui en el año 1929 con un tono de reproche ante el aparente desprecio del fenómeno indianista:

Durante su periodo colonial, la literatura peruana se presenta, en sus más salientes peripecias y en sus más conspicuas figuras, como un fenómeno limeño. No importa que en su elenco estén representadas las provincias. El modelo, el estilo, la línea, han sido de la capital. Y esto se explica. La literatura es un producto urbano. La gravitación de la urbe influye fuertemente en todos los procesos literarios. En el Perú, por otro lado, Lima no ha sufrido las concurrencias de otras ciudades de análogos fueros. Un centralismo extremo le ha asegurado su dominio...Por culpa de esta hegemonía absoluta de Lima, no ha podido nuestra literatura nutrirse de savia indígena (Mariátegui (1929) 1979: 238).

Lima ha sido, desde su fundación hasta el presente, motivo de reflexión de escritores y pensadores. Esto, sin embargo, no significa que la literatura peruana hablase únicamente de su capital; la emergencia del indianismo y el indigenismo en las primeras décadas del siglo XX así lo confirman. Más aún, el discurso estrictamente cosmopolita, urbano y en gran parte irreal que dominaba el relato limeño, se modificó para dar paso también a la presencia de indígenas o provincianos que acapararon la ciudad, la habitaron y, en consecuencia, modificaron su rostro y sus costumbres. Más adelante los intelectuales re-presentarán una ciudad real, ajena ya a los principios arcádicos.

José Gálvez, cronista distinguido de la ciudad, escribe para 1921 la célebre obra *Una Lima que se va*, en la que acentúa especialmente el carácter evocatorio de la antigua Arcadia colonial de la que apenas quedaban vestigios. Retomando el estilo costumbrista adoptado por Ricardo Palma, Gálvez asumirá una postura de nostálgica remembranza

donde prevalece una mirada idealizada de la antigua ciudad capital, en la que se excluyen las verdaderas dificultades padecidas por sus habitantes. La mirada de Gálvez responde a un sentimiento generalizado entonces donde se da preeminencia a lo pasado, obviando un presente cada vez más problemático. Esto llegará a encontrarse, eventualmente, en algunos escritores posteriores como Luis Alayza.²³

A pesar de que Abraham Valdelomar (1888-1919) fuese el creador de la célebre frase “¡Lima es el Perú...!”²⁴ uno de sus grandes aportes a la producción literaria de la zona fue, justamente, rescatar el paisaje provinciano, el tema autóctono, como le admiraría Mariátegui en su ensayo sobre la literatura peruana de la época (Mariátegui (1929) 1979: 257)²⁵. Hay pues en Valdelomar, al igual que en su coetáneo José María Eguren (1882-1942), un distanciamiento del modernismo y criollismo de la literatura oficial para asumir en sus versos un estilo de total independencia y de novedosa perspectivas temáticas. José Carlos Mariátegui, en franca admiración hacia Eguren lo califica de “poeta puro” (1979: 264) pero también de “precursor del periodo cosmopolita de nuestra literatura” (1979: 270). En sus *Siete ensayos...* Mariátegui deja en claro que la vía para alcanzar una literatura propiamente nacional no se encuentra exclusivamente en la exaltación de la temática indígena; muy al contrario, continuamente aprueba y alaba a aquellos escritores de tendencia cosmopolita que proyectan una literatura nacional, justamente por su inclinación hacia lo internacional y por transmitir una experiencia más amplia y no exclusivamente local. Además, el ensayista ve en Lima el forzamiento del orden prehispánico centrado en el Cuzco.

²³ Eva María Valero, *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito*. 2003. Lleida. Página 181.

²⁴ Eva María Valero. 2003: 154.

²⁵ “Valdelomar, que trajo del extranjero influencias pluricolores e internacionales...buscó sus temas en lo cotidiano y lo humilde. Revivió su infancia en una aldea de pescadores. Descubrió, inexperto pero clarividente, la cantera de nuestro pasado autóctono.” Página 257.

En esta línea de apertura hacia el mundo desconocido, hacia la Europa anhelada, encontraremos a César Vallejo; su obra, a pesar de su larga estancia en el viejo continente, no abandona el tema peruano en su expresión cotidiana más elemental y trágica. Vallejo presenta a la Lima de los años 20 y 30. Según palabra de Eva María Valero, la obra del poeta “marca el advenimiento literario de la “ciudad real” ” (Valero, 2003: 172), ceñida a situaciones de marginalidad, desigualdad y miseria de aquellos grupos de desposeídos que emigraron a la ciudad en busca de mejores oportunidades, encontrando, sin embargo, mayor pobreza y degradación.

Estas ambientaciones urbanas no abundan en el Vallejo lírico: aunque en algunos de sus poemas aluda a situaciones, lugares o elementos propios del mundo de la ciudad, su canto, más bien, es el canto del indio atravesado por el dolor y la nostalgia²⁶; a la ciudad la veremos en la producción en prosa del autor. Eva María Valero cita concretamente la crónica *El tungsteno* (1931) y el cuento *Paco yunque*, donde se manifiesta con mayor crudeza una ciudad aniquilante que destruye a aquellos que desean habitarla (Valero, 2003: 172). La escritora insiste que en esos textos Vallejo “presenta, pues, una Lima literaria diferente, junto a *La casa de cartón* de Martín Adán, se trata de una de las primeras manifestaciones que bucean en las realidades urbanas de estos años²⁷ y en sus espacios marginales, hasta el momento silenciados en el ámbito de la literatura citadina” (2003: 174).

Esta imagen limeña, más ajustada a las condiciones de la época, tendrá eco en la obra ya citada de Martín Adán, quien exalta la fealdad de una Lima antes inmaculada. La consecuencia más cercana de estas posturas realistas será, fundamentalmente, la apertura a nuevas interpretaciones de la ciudad donde ésta se convierte en un elemento

²⁶ José Carlos Mariátegui insiste, refiriéndose a Vallejo, que “lo característico en su arte es la nota india...y la ternura de la evocación”. (1979: 281-282 Páginas)

²⁷ Se refiere a los años 20 y 30

devastador, deja de ser el lugar del orden o de la añoranza. La *Arcadia* ancestral se convierte en territorio de confusiones donde anida lo feo y lo caótico. En estos términos lo asumirá la llamada “generación del 50” que se distinguió por la asunción del tema urbano como centro de atención. En la década anterior, el gobierno del General Odría se destacó por modificar y modernizar la estructura de la ciudad, dando paso a un severo proceso de migración de los habitantes de la provincia hasta los linderos ciudadanos. Evidentemente las posibilidades reales eran inferiores a la esperanza de muchos de los campesinos que se acercaban a Lima en busca de mejores condiciones de vida. Esto generó la formación improvisada de suburbios y barriadas que crecían en pobreza y hacinamiento.

En este estado de cosas, los intelectuales de la generación del 50 encontraron eco en las publicaciones de José Díez Canseco, considerado precursor del grupo, y que publica en 1930 las *Estampas mulatas*, obra de corte costumbrista que no se reduce a una reproducción pintoresca de la Lima de la época, sino que va más allá, asumiendo una actitud crítica frente a los tipos populares ciudadanos. De mayor importancia es su obra *Suzy* (1930), del mismo año donde aborda el tema de los balnearios de Barranco, célebres en la época de la Lima arcádica, pero en condición ruinosas para la década de los años 30. Su condición de “precursor” viene de la mano de esa mirada aún novedosa y crítica que trata de desmontar los mitos tejidos alrededor de Lima a partir de su periodo colonial.

Años más tarde, la generación del 50 continuará la línea recién dibujada por Díez Canseco. El grupo, formado por Enrique Congrains Martín, Oswaldo Reynoso, Eleodoro Vargas Vicuña, Carlos Eduardo Zavaleta, Luis Loayza, Sebastián Salazar Bondy y Julio Ramón Ribeyro, aborda el tema ciudadano desde su rostro más desgarrado. La mayoría de ellos problematizan la visión urbana asumiéndola en su fealdad, en las

desigualdades sociales y la modernidad híbrida que definió Néstor García Canclini. Es evidente que el concepto tradicional de la *ciudad ordenada* planteado por Ángel Rama desaparece para dar paso a la ciudad real, que debe ser igualmente rescatada como espacio, como habitat de lo moderno. La “toma” de la ciudad en la literatura le concede un sentido diferente que, de alguna manera, la salva del anonimato o de la desidia humana. Así lo plantea Julio Ramón Ribeyro en su *Antología Personal* (1994). Para el escritor

La literatura sobre las ciudades las dota de una segunda realidad y las convierte en ciudades míticas. Inversamente, la ausencia de esta literatura las empequeñece. Hay ciudades importantes pero que no han inspirado grandes obras literarias y que por ello mismo siguen siendo sólo eso, ciudades importantes. ¿Quién es el Balzac de Berlín, el Dostoiesky de Bruselas o el Eça de Queiroz de Brasilia? Estas ciudades pueden ser centros de interés político, económico, histórico, urbanístico u otros pero, que yo sepa, carecen de plusvalía literaria, no han dado origen al o a los escritores que les agreguen la dimensión sobrenatural de la literatura (Ribeyro, 2002: 130).

El concepto de ciudad que concibe Ribeyro está, pues, íntimamente ligado al de escritura de ciudad, al de viabilidad y validez de las mismas a través del discurso literario. El autor les otorga incluso un sentido prácticamente trascendente al calificarlas como “espacios espirituales” por la posibilidad de servir como acicate para enriquecer la “fantasía universal”. Se trata, evidentemente, de una postura abiertamente receptiva del tema ciudadano. La ciudad viene a ser espacio que enriquece al hombre, y que por ello merece la pena ser nombrado, ser descrito, ser recorrido hasta su último arrabal.

Un poco alejado de esta postura, pero no menos interesado en la temática urbana, se encuentra el famoso ensayo de Sebastián Salazar Bondy, *Lima la horrible* (1964) en el que aborda a la ciudad identificándola con el binomio ciudad /mujer devoradora, como el que encontramos en novelas como la *Vorágine* (1924) o *Doña Bárbara*(1943), pero trasladándola al medio urbano. La concentración tan heterogénea de diferentes grupos étnicos en la ciudad crea una sensación de caos a la que se enfrenta el caminante, el observador. Ya no se encuentra frente a la Arcadia colonial, la Lima moderna es un conglomerado de historia, de pobreza, de pasado glorioso...estas contradicciones llevan al autor a calificarla de “horrible”.

Con singularidades y matices, cada uno de los escritores que formaron la “generación del 50” tomó a Lima como asunto central; unos intensificando su crudeza, como Oswaldo Reynoso, otros mostrando la ciudad de la rutina que apenas despierta de su monotonía, como Luis Loayza; pero ninguno de ellos deja de mirar a Lima desde los estratos bajos, de las dificultades sociales de la clase media y baja cuya vida en la urbe se hacía cada vez más difícil. De esta forma inauguran lo que se conoció como el neorealismo urbano.²⁸

Aunque nuestro estudio se centre en lo urbano, no podemos dejar de mencionar que buena parte de la literatura peruana de la década de los años cuarenta se expresó a través del llamado “indigenismo”, esto es, de la tendencia a abordar el asunto indígena desde la marginación, la realidad mestiza y el acabamiento del indio. Lima no desaparece en esta corriente, sin embargo, su evocación se traduce en términos amenazantes, donde lo rural ocupa un lugar de desventaja frente a la urbe aplastante. Figuras como José María Arguedas y como Ciro Alegría son emblemáticas para sumergirse en la temática indigenista. Lima viene a ser la contracara de un país de raigambre india que desprecia

²⁸ Eva María Valero, 2003: 204.

sus raíces. Lima es el Perú criollo, de tradición española, que apenas acepta su mestizaje; es la costa del país, la que se abre a lo extranjero, lo acoge, lo hace suyo.

Las generaciones posteriores al grupo del 50 continúan reflexionando sobre el tema urbano, pero no tendrá la preeminencia anterior, digamos que los escritores posteriores, léase Vargas Llosa o Bryce Echenique, proponen estilos innovadores muy personales donde la ciudad, elemento importante, no es lo fundamental. Resulta muchas veces escenario inevitable, mas no único. Obras como *Conversación en la Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa es un ejemplo más que expresivo de las nuevas tendencias literarias; allí la situación deplorable del país sumido en la dictadura del militar Manuel Apolinar Odría entre los años de 1948- 1956, se mimetiza en los espacios de la ciudad, que se vislumbra también amordazada. En las primeras líneas de la novela el narrador establece un paralelismo entre el acabamiento de Lima, su fealdad exterior y el desmoronamiento moral y físico del país, e incluso del personaje que en ese momento lo percibe:

Desde la puerta de *La Crónica* Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú? Los canillitas merodean entre los vehículos detenidos por el semáforo de Wilson voceando los diarios de la tarde y él echa a andar, despacio, hacia la Colmena. Las manos en los bolsillos, cabizbajo, va escoltado por transeúntes que avanza, también hacia la plaza San Martín. El era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento (2001: 17).

La Lima de años posteriores se retrata a través de la óptica mordaz del humor en la extraordinaria novela de Alfredo Bryce Echenique, *Un mundo para Juliu*, (1970), obra

que concluyó su autor en 1970 y que a pesar de no señalar una localización temporal específica, algunos autores coinciden en asumir que los hechos que se narran ocurren a finales de los años 60, cuando aún la exquisita sociedad limeña del barrio de Miraflores disfrutaba de una holgura venida a menos en décadas posteriores. La vida de Julius, niño de cinco años, se desenvuelve en el artificio de las mansiones repletas de empleados, lujos, y también de hijos pequeños que conviven en la muy exquisita soledad que les brinda la desatención de los padres. Lima es pues, ciudad de contradicciones, espejo de cambios, huella de la historia y todo esto se manifestará en la literatura que intenta re-presentarla.

IV. JULIO CORTÁZAR: CARTOGRAFÍAS COTIDIANAS

Podríamos calificar de interminables las lecturas que las ciudades propician en quienes las recorren. La interpretación traducida en lenguaje y más adelante en discurso para ser leído es, quizás, el proceso que también el escritor lleva a cabo en la elaboración de un relato de ciudad. Por ello la pluralidad temática sería el sello que distingue a los textos ciudadanos.

En esta perspectiva se hace pertinente el análisis de distintos cuentos urbanos asumiéndolos desde matrices que revelan visiones diferentes o coincidentes en torno a la ciudad. La primera de ellas, por demás cónsona con el sentido espacial al que alude el objeto de estudio, será la posibilidad de ver a la ciudad como el espacio que es recorrido, cartografiado desde lo cotidiano. Los dos elementos, cartografía y cotidianidad, son básicos para la comprensión y análisis de los textos.

En un primer momento lo cartográfico exige la noción de mapa, espacio y recorrido. Se transita por territorios que serán posteriormente reconocidos en la medida en que hayamos sido capaces de aprehenderlos y representarlos. El trabajo de representación supone un ejercicio descriptivo que funciona como brújula en el territorio y permite un desplazamiento; éste, a su vez, dará paso a la apropiación del espacio mediante la vinculación con el mismo. Vincularse a través de la presencia física y de los actos que en él se realicen admitirá que se establezca una suerte de fusión entre espacio, acción y personaje.

Lo espacial cobra preeminencia en los relatos de orientación cartográfica, de modo que el trabajo de escritura-lectura de la ciudad irá al mismo tiempo demarcando un territorio, explicando sus cualidades, fijando un tiempo, estableciendo condiciones de carácter social y cultural.

El uso de la cartografía como categoría de análisis literario se redujo durante mucho tiempo fundamentalmente al estudio de los relatos de viajes que tendrían su apogeo a raíz del descubrimiento de América: encontramos a Alexander von Humboldt y Charles Darwin entre los más ilustres comentaristas y relatores de la geografía americana. Por lo regular el enfoque cartográfico iba dirigido a la descripción o representación de mapas de aquellos lugares naturales desconocidos para muchos. Era una suerte de presentación que legitimaba los espacios, otorgando el sentido de apropiación. Más tarde, cuando ya el territorio americano se percibió conocido, lo cartográfico se mantuvo en la línea de los relatos de viajes pero esta vez a cualquier punto de la tierra.

En una época en que lo urbano se asume prácticamente como el espacio por excelencia, el enfoque cartográfico en la narrativa tiene amplia cabida en un territorio ciudadano. Sus posibilidades no se reducen a realizar un mapa de la ciudad como tal, van más allá, deteniéndose en datos que funcionan como códigos que pueden ser leídos cartográficamente. Como categoría de análisis, la cartografía ha adquirido carácter metafórico abriendo aún más su campo de trabajo. A partir de estas consideraciones veremos algunos ejemplos en la prosa de Julio Cortázar.

Buenos Aires en la literatura de ciudad

La cuentística cortaziana, más abundante aún que su obra novelística, es rica en acontecimientos que se desenvuelven en territorios ciudadanos muy bien definidos;

Buenos Aires, ciudad temática dentro de su obra, y París, capital europea en la que Cortázar vivió la mayor parte de su vida, e incluso Montevideo se convierten en raíz y asunto de algunos de sus relatos más célebres. “La autopista del sur”, “Las Babas del Diablo”, “La puerta condenada”, “La noche boca arriba”, “Después del almuerzo” o “Graffiti” son algunos de los títulos más conocidos.

Para los años cincuenta la literatura argentina había mostrado una inclinación a delinear los espacios ciudadanos y la vida en la ciudad desde la perspectiva del aniquilamiento consumado por la modernidad urbana que se teñía ya del ambiente industrializado de la época. Páginas atrás se mencionó la concepción que Roberto Arlt esboza en sus obras *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. El pesimismo que se proyecta en los personajes arltianos prácticamente nace en la Buenos Aires desarrollada, con una incipiente y conflictiva modernidad. Marechal, con su obra *Adán Buenosaires* (1948) continúa la línea iniciada por Arlt pero la problematiza añadiéndole un carácter polisémico, donde lo mítico también cobra importancia. Según Rosalba Campra, la ciudad que plasma Marechal es la Buenos Aires de los años treinta:

...cuando la ciudad se afirma como “personaje”; es decir, cuando ha dejado de ser mero decorado para transformarse en una fuerza capaz de determinar la acción. Son precisamente los años de desarrollo urbano ligado a la industrialización y a los consiguientes movimientos migratorios internos, con su secuela de masificación y explotación. Para la literatura, ‘civilización’ equivale ahora a ‘progreso tecnológico’, y la deshumanización es su corolario inevitable (Campra, 2000: 27).

La ciudad convertida en personaje es una de las más resaltantes características que aporta la literatura de los años treinta en adelante. Ésta no se asumirá como simple

telón de fondo. Sus dimensiones, que desbordan cualquier intento de establecer fronteras, la complejidad –entendida en términos de tráfico, inseguridad, largas distancias, agresión...- que el ritmo de vida moderno le impone, la sobrepoblación que el movimiento migratorio añade, unida al desnivel de condiciones de vida de los grupos humanos le otorgarán tal valor que se hace inevitable no sólo nombrarla o asumirla como referente, sino también sumergirse en ella, enfrentarla, rechazarla o aceptarla en sus reales condiciones.

“Ómnibus”:

“Ómnibus” es uno de los relatos que forma parte del corpus del primer libro publicado por su autor en 1951: *Bestiario*. La obra inaugura un estilo que se prolongará especialmente en la narrativa breve, en la que además se advierte la inclinación hacia lo fantástico. En una conferencia concedida en la Universidad Católica Andrés Bello en la ciudad de Caracas, el escritor confesó: “Yo he escrito una cantidad probablemente excesiva de cuentos, de los cuales la inmensa mayoría son cuentos de tipo fantástico”.¹ Más adelante enfatiza sobre el carácter idóneo del cuento, como estructura narrativa, en cuanto espacio de lo fantástico: “...yo creo que ustedes están en general de acuerdo que el cuento, como género literario, es un poco la casa, la habitación de lo fantástico. Hay novelas con elementos fantásticos, pero son siempre un tanto subsidiarios, el cuento en cambio, como un fenómeno bastante inexplicable, en todo caso para mí, le ofrece una casa a lo fantástico...”²

La obra de Cortázar, especialmente la cuentística, está invadida por el elemento fantástico; sin embargo éste se presenta con gran cantidad de matices, al extremo que

¹ Confrontar con la página web http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/confe_1.htm

² Página web juliocortazar.com

muchos de sus cuentos más célebres son aún cuestionados en cuanto al “nivel” o manera en que esta cualidad se manifiesta en ellos. Autores como Mario Benedetti establecen sutiles fronteras en las que el relato se mantiene entre la insinuación de lo fantástico, pero en el territorio de lo real. *Bestiario* no escapa a estas clasificaciones. Algunos críticos como José Julio Perlado coincide en señalar que este primer libro de cuentos de Cortázar “convoca la presencia de fantasmas cotidianos, habla de objetos y hechos de todos los días y pasa a la dimensión de pesadilla o de la revelación de un mundo natural e imperceptible”³. En concordancia con este criterio, Mario Benedetti en su ensayo “Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices” añade que en los cuentos de *Bestiario* se presenta “una realidad cotidiana en cuyo núcleo se inserta lo fantástico sin estridencias; o lo que es igual, desdoblamiento de lo fantástico a partir de un estado de realidad constatable entre unas coordenadas espaciotemporales”.⁴

La mirada de Benedetti ante los textos de *Bestiario* apunta hacia el núcleo argumental de los mismos: situaciones aparentemente comunes, cotidianas, intrascendentes que progresivamente se ven envueltas en la atmósfera fantástica develada muy lentamente. Muchas veces tampoco llega a cristalizar del todo, se mantiene a modo de *insinuación*; es una suerte de guiño del narrador frente a hechos que se balancean sutilmente entre la realidad y lo extraordinario.

“Ómnibus” se matiza desde estas características. En el texto se relata la travesía que realiza Clara -única protagonista a quien se menciona con su nombre de pila- en el ómnibus 168 en el que atraviesa una parte de la ciudad de Buenos Aires, rumbo al parque Retiro. Desde que sube al ómnibus y durante todo el trayecto tanto Clara, como un joven que ascenderá más tarde al transporte público, padecen una especie de acoso

³ En “La esfera de los cuentos” de <http://sololiteratura.comcomentriobestiario.htm>

⁴ Benedetti, Mario: “Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices”. *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca, 1972, página 61.

por parte de los demás pasajeros, el chofer y el guarda. Éste consiste en las miradas insistentes que todos ellos sostienen ante Clara y el joven. Todos los pasajeros se bajarán en el cementerio de La Chacarita, que se encuentra distante del parque El Retiro. Una vez que la totalidad de los pasajeros descienden del autobús en la parada de La Chacarita, Clara y el joven continuarán su recorrido hasta el Retiro, hecho éste que enfurece al conductor –insólitamente- quien intenta agredirlos acercándose a ellos en varias ocasiones en que el vehículo, por razones del tránsito, ha tenido que detenerse. Las expresiones del chofer se pierden entre el estruendo que las bocinas y los motores de otros vehículos emiten cuando él les grita. El relato termina cuando por fin el ómnibus ha llegado al punto terminal, a la vez destino de sus últimos pasajeros: El Parque El Retiro donde descienden los dos pasajeros.

La ciudad de Ómnibus

La lectura de la ciudad en “Ómnibus”, que se manifiesta a través de la voz del narrador, posee caracteres cartográficos. La narración va de la mano de la mención de lugares específicos y de traslados cotidianos que un usuario de la ciudad realiza cuando la recorre. A medida que se van nombrando esos lugares y que se avanza entre ellos se construye un mapa del mismo.

Michel de Certeau ha abundado en la reflexión que vincula el quehacer cotidiano con los espacios; el autor señala al respecto:

Todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio. Por esta razón tiene importancia para las prácticas cotidianas; forma parte de éstas, desde el abecedario de la indicación espacial,... comienza un relato cuyos pasos escriben la continuación, hasta las noticias de cada día,... Estas aventuras narradas, que de una sola vez producen geografías de acciones y derivan hacia los lugares comunes de un orden, no constituyen

solamente un “suplemento” de las enunciaciones peatonales y las retóricas caminantes. No se limitan a desplazarlas y trasladarlas al campo del lenguaje. En realidad, organizan los andares. Hacen el viaje, antes o al mismo tiempo que los pies lo ejecutan (De Certeau (1990) 2000:128).

“Ómnibus” se consolida como relato en el que se ordena el andar a través del desplazamiento del autobús por una ruta preestablecida. Al mismo tiempo que se realiza el recorrido, se construye una época precisa, de una ciudad concreta con unos habitantes específicos que reaccionan ante hechos y espacios y que se van modelando al unísono del desarrollo argumental.

El texto está cargado de elementos que funcionan como indicios significativos. Partimos del título del relato: ómnibus, sustantivo de origen latino que significa “para todos” y alude a un medio de transporte en que campea lo impersonal. Contrariamente a lo que acontece en los medios de transporte colectivos en donde hay que registrar nombres y bienes de los viajeros, el ómnibus remite a lo anónimo; enfatiza el hecho de que se trate de un medio de transporte colectivo común y uniforme dentro del esquema de vida de la ciudad. Más adelante se le identificará como “el 168”, modo en que se nombra al autobús según la ruta que recorre y que lo inserta en el código propiamente urbano.

El primer dato que permite al lector situarse temporal y espacialmente es la alusión a *Hogar*; una revista de finales de los años cuarenta, editada en Argentina, que contenía temas afines a las amas de casa de entonces (cocina, decoración, jardinería, tejido, costura, etcétera). Antes de salir, Clara, la protagonista, lleva la encomienda de comprar la revista y llevársela a la señora de la casa. La alusión a elementos cotidianos tan concretos permite acentuar el extrañamiento posterior. La protagonista se encuentra en Villa del Parque, que es un barrio de Buenos Aires ubicado en la zona norte de la

ciudad. En los años cincuenta era un sector de clase media compuesta por empleados y pequeños artesanos, será, justamente, de este estrato social del que hablará todo el cuento. Villa del Parque está a unos diez kilómetros del Centro de la ciudad, lugar al que se dirige el ómnibus.

A medida que transcurre el relato y que todos los hechos se desencadenan en el colectivo, éste se convierte en un micro-universo al que concurre también lo absurdo como expresión de lo fantástico. Que los pasajeros lleven flores puede interpretarse como una norma, frente a la trasgresión de no portarlas. Esto se realza de tal forma que hasta la manera en que el narrador identifica a los pasajeros será en función del ramo que llevan en sus manos: “Ocupada en guardar su boleto en el monedero, observó de reojo a la señora del gran ramo de claveles que viajaba en el asiento de delante” o bien: “A dos centímetros de su cara estaban los ojos de un viejo de cuello duro, con un ramo de margaritas componiendo un olor casi nauseabundo”; “El señor de la tercera ventanilla (la estaba mirando, ahora no, ahora de nuevo) llevaba claveles casi negros apretados en una sola masa continua, como una piel rugosa. Las dos muchachitas de nariz cruel que se sentaban adelante en uno de los asientos laterales sostenían entre ambas el ramo de los pobres, crisantemos y dalias,” (Cortázar, (1951) 2000: 127).

Clasificar a los personajes por el ramo establece además una suerte de estatus social ligado al valor o calidad de las flores: crisantemos y dalias como flores de pobres, margaritas con olor nauseabundo, los claveles considerados como un “gran ramo”... Esta gran metonimia va progresivamente vinculando la mirada de la ciudad con un penetrante e incisivo sentido de lo real que se construye a través del lenguaje mismo, adquiriendo una especie de animismo que se mantendrá hasta el final del relato. Al mismo tiempo funciona como mapa con el que seremos capaces de identificar esas clases sociales que tan radicalmente se distinguen unas de otras. En este caso, por

ejemplo, antes de subir al autobús Clara piensa en su encuentro con su amiga con la que tomará el té. En la sociedad porteña los grupos de clase alta beben el té ya que el mate era la bebida de la gente de clase baja. Clara va a encontrarse con su amiga que vive en la zona de gente de clase alta, probablemente ésta última trabaje en alguna casa de familia adinerada como posible mucama, hecho que le permite tomar el té.

La narración de los hechos va acompañada de detalles minuciosos que componen universos urbanos, de ciudad grande, sumida en el anonimato, encorsetada por normas tácitas u oficialmente establecidas a través de las cuales deben desenvolverse los personajes. Por ejemplo, al entrar al ómnibus, Clara pide un boleto “de quince”, es decir, que su recorrido no culminará en la Chacarita, barrio porteño más o menos del mismo nivel que Villa del Parque, cuya característica más distinguida es albergar al mayor cementerio de Buenos Aires, y por ende del país, al que iban prácticamente todos los pasajeros; Clara, con su boleto de 15 se dirigía a la estación Retiro, última del recorrido que se encontraba algunos kilómetros más lejos. Lo mismo ocurre con el joven que se incorporará más adelante al ómnibus y que, coincidentemente, correrá con la misma suerte de Clara, esto es, con la extraña insistencia de los demás pasajeros de mirarlos sin tregua, porque, al igual que ésta, carece de flores, revelando que su destino no es el mismo; sus acciones no son las mismas. Los pasajeros con flores van a cumplir un deber moral: evocar a sus muertos, mientras que Clara y el joven están aparentemente de paseo.

El relato se inserta dentro de los parámetros de una minuciosa fidelidad a la ciudad real cartografiada a través de la permanente referencia a los lugares públicos –calles, avenidas, edificios- que recorre el ómnibus y que son enunciados con la familiaridad con que podría hacerlo un habitante de esos barrios porteños, cuyo lector implícito fuese igualmente porteño o profundo conocedor de la ciudad, de sus cambios y matices: “ Un

aire verde y claro flotaba en el coche, vieron el rosa viejo del Museo, la nueva Facultad de Derecho, y el 168 aceleró todavía más en Leandro N. Alem, como rabioso por llegar” (Cortázar (1951) 2000: 132). La exactitud con la que se describe la Buenos Aires de los años cincuenta es el escenario en el que cobrarán vida hechos por demás cercanos a lo fantástico. Al respecto Gustavo Remedi, señala en su artículo “Montevideo en sus pliegues” publicado en la *Revista Iberoamericana*, lo siguiente:

...habitar una ciudad siempre supone recorrerla y vivir en varios planos o dimensiones rara vez entrelazadas de manera cartesiana: un plano espacial, sensual (urbano, arquitectónico, topográfico, climático, social); un plano de los discursos simbólicos y culturales en circulación en ese lugar; un plano de las memorias personales y colectivas, un plano de la fantasía, la imaginación, la percepción y comprensión que se tiene del lugar, del momento, de la imaginación del tiempo y la circunstancia propia así como también de la imaginación del mundo desde este lugar. En esto reside buena parte de la magia y el misterio de la experiencia urbana, siempre a medio camino entre las plazas y los libros, las piedras y los cuerpos, las paredes y la ensoñación

(Remedi, 2003: 66).

La confluencia de los distintos planos que acompañan la experiencia citadina de la que habla Remedi puede también ilustrarse a través de los textos de ciudad donde, efectivamente, en la percepción de sus personajes, también se incorporan elementos de distinta índole que permiten construir un discurso más complejo aunque el asunto argumental luzca aparentemente plano.

En el caso que nos ocupa el traslado de un lugar a otro de la ciudad en el ómnibus da pie a que emerja lo fantástico más bien como una posibilidad, de tal modo que una

experiencia cotidiana se convierte en un acontecimiento extraordinario. Nos encontramos, pues, ante dos espacios: uno abierto, de la ciudad y otro cerrado, del ómnibus al que entran y salen ciudadanos y que puede leerse como lugar del absurdo o de la exclusión, es decir, los demás pasajeros se presentan como la regularidad a través de las flores que portan y los otros dos, como los excluidos, pues no llevan flores. Mario Benedetti define con magistral exactitud el fenómeno que se presenta en este tipo de relatos, pues según el escritor y crítico “lo fantástico no es lo que ocurre sino lo que amenaza ocurrir”⁵. Efectivamente, la experiencia que viven Clara y el joven se reduce a una serie de miradas muy poco discretas dirigidas insistentemente a los dos. Más adelante esas miradas se traducirán prácticamente en actos de violencia verbal por parte del chofer del ómnibus que se acerca directamente a ellos, en tono agresivo pero que ni siquiera llega a intercambiar un diálogo por el ruido del exterior. Al bajar del autobús nada ha ocurrido, sólo la posibilidad de que pudiera pasar. Sin embargo, esa simple alternativa crea tal ambiente de tensión que convierte el texto en un verdadero ejercicio de suspenso.

La naturaleza de lo fantástico está estrechamente vinculada a lo insólito o lo extraordinario, lo que racionalmente no tiene explicación, pues como muy bien subraya Todorov en su célebre ensayo *Introducción a la literatura fantástica* (1994) 1998: “lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov (1994) 1998: 24); por tanto se nos hace imprescindible respetar el carácter irresoluble que pueda imprimirse al argumento.

⁵ Benedetti, Mario: *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca, 1972, Página 61.

El cronotopo del encuentro

La relevancia del concepto de cronotopo elaborado por Bajtin en cuanto a la incorporación del tiempo en el espacio y su conexión con la representación de la ciudad en un texto literario, es evidente. Unos de los rasgos más sobresalientes al hablar de ciudad es su condición espacial. En el discurso literario esta espacialidad se enriquece al incluir en ella el sentido personal de representación, la presencia de una historia o un argumento que se narre y de unos personajes que realizan esa historia. La posibilidad de hacer visible al tiempo en un texto artístico, como lo propone Bajtin en su famoso ensayo sobre “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, o la manera en que el espacio se “intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia” (Bajtin, (1975)1989:238) son cualidades admisibles en buena parte de los relatos contemporáneos. Para Bajtin “Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo”, para después concluir en que “La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico” (Bajtin, (1975) 1989: 238).

En una primera lectura del cuento podría hablarse del interior del autobús como el espacio que privilegia el narrador; es esa metonimia de ciudad, ese micro-cosmos en el que se desenvuelven los hechos. Más adelante, a medida que el tiempo se manifiesta a través del espacio, esto es, en el ómnibus, en el protagonismo de Clara que toma el 168, el espacio aparentemente físico se va transformando en subjetivo donde las percepciones personales, específicamente visuales, vienen a constituirse en la raíz misma de lo que acontece: “En el fondo del ómnibus, instalados en el largo asiento verde, todos los pasajeros miraron hacia Clara, parecían criticar alguna cosa en Clara que sostuvo sus miradas con un esfuerzo creciente, sintiendo que cada vez era más difícil,...” (Cortázar, (1951) 2000: 127).

De lo físico -los asientos, las paredes del autobús, incluso los anuncios con instrucciones que se encuentran en él- pasamos a la sensación concebida igualmente como espacio. Los protagonistas se sitúan en el centro de esas sensaciones y su conducta se modifica progresivamente producto de la perturbación que las miradas les provocan: “Clara seguía furiosa con las chicas de adelante, que la miraban un rato largo y después al nuevo pasajero; hubo un momento, cuando el 168 empezaba su carrera pegado al paredón de Chacarita, en que todos los pasajeros estaban mirando al hombre y también a Clara” (2000: 128). Los cambios que se efectúan en los personajes a través del cronotopo es otra de las condiciones que le atribuía Bajtin, esto es, que el tiempo hecho espacio configure la imagen del personaje, de modo que este último alcanza su conclusividad en relación dialógica con el cronotopo.

Entre los tipos de cronotopos que Bajtin clasifica a propósito de las novelas de género, sobresale en importancia el llamado cronotopo del encuentro⁶ que según Bajtin “ejecuta frecuentemente funciones compositivas: sirve como intriga, a veces como punto culminante o, incluso, como desenlace” (Bajtin, (1975) 1989: 250). La condición social que contiene cualquier espacio público, en este caso el ómnibus, la calle y las plazas, lleva implícito el encuentro. En el caso que nos ocupa el peso mayor del relato se encuentra, fundamentalmente, en la anécdota que se desencadena en el transporte público a raíz de esos “encuentros” que, inevitablemente, ocurren en los espacios a los que concurren los grupos humanos. El cronotopo del encuentro en este caso afecta directamente a las funciones compositivas mencionadas por Bajtin. Las posturas que los personajes asumen en el relato son proporcionales a la influencia positiva o negativa

⁶ Para Bajtin el cronotopo del encuentro es propio de las novelas de aventuras en las que “la definición temporal (al mismo tiempo) es inseparable de la definición espacial (en el mismo lugar)” en *Teoría y estética de la novela*.(1975) 1989. Madrid, página 250.

que sienten del exterior. En ocasiones hasta los detalles físicos del ómnibus manifiestan la estrecha relación que el personaje puede encontrar entre él y el espacio descrito:

Súbitamente inquieta, dejó resbalar un poco el cuerpo, fijó los ojos en el estropeado respaldo delantero, examinando la palanca de la puerta de emergencia y su inscripción *Para abrir la puerta TIRE LA MANIJA hacia adentro y levántese*, considerando las letras una a una sin alcanzar a reunir las en palabras. Lograba así una zona de seguridad, una tregua donde pensar

(Cortázar (1951) 2000: 127).

El tiempo asimila el carácter subjetivo que otorga el espacio como experiencia visual y se percibe de la misma manera. La insistencia de las miradas de los pasajeros y del conductor provocan en los protagonistas y en el lector la impresión de un transcurrir cronológico largo, casi diríamos interminable. Hay, pues, una “mirada semántica”, como signo que no sólo da coherencia al relato sino que lo sostiene. La codificación de las miradas en signos permitiría establecer diálogos. Por ejemplo, entre Clara, el joven y los demás pasajeros. Los dos primeros reciben un mensaje de rechazo y distanciamiento por parte de los demás. Son por tanto receptores de una agresión que los perturba y los coloca en situación de indefensión.

Paulatinamente, y a medida que la violencia crece dentro del autobús, la descripción que se hace del mismo se transforma, pasa a un estado de animismo donde parecería se describen más bien los movimientos de un animal de proporciones descomunales: “Bufó la puerta trasera (nadie había subido adelante) y el 168 tomó velocidad con bandazos coléricos, liviano y suelto en una carrera que puso plomo en el estómago de

Clara.” Y más adelante afirma: “El coche temblaba como un cuerpo enorme” (Cortázar (1951) 2000: 129-130).

El tiempo sumergido en el espacio se aprecia desde la subjetividad de las experiencias. La sensación de lentitud temporal que señalábamos líneas arriba va unida a una tensión espacial que convierte al ómnibus en lugar en el que converge lo ambiguo: momentos agradables entrelazados con situaciones más bien incómodas, incluso violentas. De esta forma el cronotopo se ha subjetivizado; la percepción que se alcanza de él depende de sus personajes para revertirse también en ellos. El final del relato donde se cambia del espacio cerrado del autobús al de la plaza Retiro llena de gente y de ambiente festivo, de fin de semana, se manifiesta de inmediato la distensión que se opera en los personajes; se encuentran relajados, al extremo de advertir que ambos “temblaban como de felicidad y sin mirarse”. Este último dato enfatiza la manera en que el cronotopo ha caracterizado a los personajes, los ha re-creado.

La ciudad, un espacio público

Dentro de las categorías que el urbanismo utiliza para identificar las distintas partes que conforman una ciudad encontramos los llamados espacios públicos y espacios privados. Si bien se trata de convenciones plenamente admitidas, las mismas permiten la posibilidad del matiz, esto es, de las variantes que las circunstancias o los usos constantes imprimen a los elementos clasificados.

Las plaza, por ejemplo, suelen ser los espacios públicos por antonomasia; se trata de espacios “vacíos” –esta última condición es fundamental- cuya finalidad es, precisamente, el tránsito e incluso el eventual apropiamiento de los ciudadanos de sus predios. Las calles, también asumidas como espacios públicos, están más orientadas al

paso rápido hasta para el tránsito de automóviles, de modo que el uso de las mismas por los peatones está reducido a la acera o banqueta.

Entre otras clasificaciones se habla igualmente de los llamados espacios “mixtos”, “intermedios” o “de paso”; son los “no lugares” considerados por Marc Augé por su carácter efímero, que no deja huella, que impide el asentamiento o la posibilidad de identificación por parte de los ciudadanos. Son los pasillos de aeropuertos, las estaciones de autobús, las calles muy transitadas, los autobuses...entre otros.

Si nos detenemos de nuevo en el relato, nos daremos cuenta de la carga semántica que se imprime en el momento en que los hechos se realizan dentro de uno de esos llamados “no lugares”. El sentido de lo impersonal propio de las grandes ciudades, como lo es Buenos Aires ya en aquellos años cincuenta, se dibuja a partir del protagonismo del Ómnibus, que no puede asumirse como simple medio de transporte. El animismo que va adquiriendo el vehículo en el transcurso de los hechos –impulsado también por la atmósfera enrarecida que han creado las miradas- se enfatiza de tal modo que llega a transformarse en eje central de todo el relato. Pero ser protagonista no desmonta el carácter anónimo que le es inherente, sino que lo realza, de modo que todo el universo citadino se tiñe del valor –o el anti-valor- que la despersonalización del ómnibus posee, de modo que los personajes del relato, especialmente los pasajeros que ya se encontraban en él antes de que Clara lo tomase, se encuentran absolutamente inmersos en un ambiente hostil, por anónimo e impersonal, que les ha “contagiado” el ómnibus, prototipo del urbanismo más acendrado.

La ciudad viene a ser, por tanto, un lugar de paso, de desconocimiento del otro, de aislamiento personal. Estas condiciones, más bien adversas, le conceden un sentido mítico que convierte a la ciudad en centro problematizado del universo, en espacio que, por su misma condición de urbanismo moderno, modifica al hombre desde su raíz

misma de ser social. La ciudad de “Ómnibus” se estructura desde una perspectiva de la dificultad que conlleva la convivencia humana y del consecuente aislamiento, al extremo de que sus habitantes llegarían a existir en un aparente exilio en la ciudad misma, que condiciona a los individuos a establecer límites muy precisos en sus relaciones con los demás y con ellos mismos.

Ómnibus: su estructura de viaje

El traslado que realiza Clara, y más tarde el joven, puede entenderse desde la estructura de viaje propia de los antiguos relatos épicos. En ellos los héroes se movilizaban continuamente superando difíciles pruebas. Llegar a la meta supone no sólo la superación de pruebas extraordinarias, sino la sobre valoración de su condición de seres humanos ya magnificados.

Si asumimos el texto narrativo desde la perspectiva de “sintaxis espacial”, como lo entendía Michel De Certeau ([1986] 2000: 127), e incluso como una suerte de “transporte colectivo”, veríamos de qué manera, tal como ocurre en el texto que nos ocupa, el relato se refiere a una práctica cotidiana común que se establece según el criterio de recorrido (*tour*), en el que una voz nos irá indicando hacia dónde nos dirigimos; nos marcará una ruta. En estas condiciones el espacio se anima y se transforma en lo que el mismo De Certeau calificaba como “lugar practicado”, es decir, caminado, transitado, gastado por quienes lo recorren. Se trata, pues, de una historia de viaje, aunque el traslado realizado se refiera exclusivamente a los predios urbanos.

Situándonos en las coordenadas de la estructura de viaje, las calles y las avenidas vienen a ser los territorios inacabables, por los que tendrán que transitar los protagonistas, y, por extensión, cualquier habitante de la ciudad para llegar no sólo al

lugar físico, sino, sobre todo, a ellos mismos. Así lo enfatiza Rosalba Campra al referirse a la Buenos Aires de la literatura de los años cincuenta, cuando afirma que “la ciudad es ya el lugar de la búsqueda de identidad; persecución sin tregua de algo que, desde fuera, pueda definir el ser. (Campra, (1987) 1998: 56).

Dentro del mismo esquema de viaje se hace imprescindible mencionar no sólo a los que funcionan como protagonistas-héroes- Clara, el joven-, sino también a aquellos cuya condición de antagonistas es evidente. En este caso serían no sólo los pasajeros, también aquí debemos apuntar como el más importante antagonista al chofer del autobús que incluso llega a acercarse a los dos personajes –Clara y el joven- cuando ya se encontraban solos en el ómnibus, con actitud agresiva, desafiante, al extremo de que la salida del transporte público por parte de estos dos últimos pasajeros se hace imperante.

Como cierre

La recreación de ciudad, la lectura que el narrador ha hecho de la misma muestra matices muy bien definidos. En primer término se ha cartografiado una parte de una ciudad con referente real: es Buenos Aires, con calles, avenidas, parques y cementerios concretos, con costumbres precisas (los sábados el 168 llega hasta La Chacarita). Hay pues un complejo de significaciones que están implícitas en el detalle de señalar nombres exactos, incluso circuitos urbanos que se recorren. Se aprecia abiertamente un deseo de inscribir el relato en una atmósfera que se ajusta del todo al sentido de lo real y de la vida cotidiana de una clase media que habita en la capital. Esto último contrastará en el desarrollo de los hechos donde lo fantástico hace guiños y se insinúa hasta el final.

De cualquier modo, la ciudad presente en el texto está sumergida en la ambigüedad: realidad/fantasia; armonía/rudeza urbanas; cercanía/distanciamiento; deleite/deber. Podría hablarse de que en el texto se manifiestan varias perspectivas que se entrelazan: la que presenta a una ciudad grande, con una de sus cualidades más destacadas, esto es, la condición amenazante y constantemente incómoda que llega a adquirir, el anonimato de sus habitantes, los brotes de violencia callejera: “-...se viaja mal ahora. ¿Usted ha visto los subtes?. – Algo increíble. Cansa más el viaje que el empleo.” Y más adelante se insiste: “Y hablaban todo el tiempo de los viajes, de las colas que hay que hacer en plaza de Mayo, de la grosería de la gente, de la paciencia.”(Cortázar, (1951) 1994: 132) por otra parte estaría el ambiente aún provinciano que encontraremos en barriadas y suburbios, donde la cercanía y la solidaridad todavía siguen vigentes. En el entrecruzamiento de estos dos ambientes hallamos un tercer y fundamental elemento, el acontecimiento que se insinúa entre lo absurdo y lo fantástico: la agresión que, visualmente, ejercen los pasajeros y el conductor a dos jóvenes que suben al autobús. La composición discursiva que está presente en el texto, donde los referentes reales más precisos se mezclan con situaciones insólitas, que bordean los límites entre lo real y lo fantástico, es una constante en la cuentística de Cortázar. La ciudad pasa a ser un catalizador de acontecimientos; espacio para la vida, único paisaje transitable.

Una revisión al carácter simbólico que algunos elementos del cuento puedan adquirir, nos ayuda a desentrañar los meandros semánticos aún sin mencionar. Existen dos paradas importantes en el recorrido: la Chacarita y el Parque Retiro. El primero es un cementerio popular que en la Buenos Aires actual mantiene un implacable sentido de disminución social frente a la existencia del cementerio de Recoleta; allí descansan los restos de celebridades como Eva Duarte de Perón, Bioy Casares, Domingo Faustino

Sarmiento, entre otros. Aunque Chacarita tiene el honor de guardar los restos de Carlos Gardel o Alfonsina Storni no por ello ha alcanzado la altura social del anterior.

Los pasajeros de “Ómnibus” van a visitar a sus muertos de la Chacarita. Clara y el joven han roto un código social al no llevar flores porque no van a ese destino, sin embargo en cuanto bajan al parque Retiro, el joven compra dos ramos de flores: uno para Clara y otro para él. Bajarse en Retiro unifica las clases sociales porque el parque, como tal, permite la masificación de las personas, la anulación de castas y estratos. Para que esto se logre en su totalidad, es necesario que los jóvenes que han roto la norma de los demás porten también sus flores. Pareciera un acto obligado que les permitirá disfrutar plenamente de la posibilidad de unirse a una multitud en abstracto que invade, habilita y legitima los andares de la ciudad. La agresión padecida por los personajes principales puede entenderse como la amenaza de las masas que algunos entendidos en entrelazar sentidos literarios con políticos, han visto en esa masa del Ómnibus a las del peronismo que agredían constantemente y que para el momento en que se escribe el cuento (1951) estaba vigente en la Argentina.. La gente que se desplaza por los predios urbanos, por los espacios públicos impone e improvisa normas que, al ser cumplidas, permiten el desenvolvimiento armónico de ese todo, muchas veces caótico, que se llama ciudad.

Julio Cortázar, cartógrafo: Después del almuerzo

La obra de Julio Cortázar se caracteriza por su versatilidad tanto en la temática como en la estructura ficcional, esto es, en las diversas maneras en las que construye los relatos; sin embargo, a medida que nos adentramos en el estudio de su cuentística donde también está la ciudad, vamos descubriendo elementos comunes que funcionan como directrices propias del trabajo creativo del escritor.

El carácter cartográfico que se impone en “Ómnibus” lo encontramos en la mayor parte de los cuentos ciudadanos de Cortázar; hay una tendencia en el escritor hacia la especificidad espacial hábilmente presentada no sólo con la mención expresa de calles o avenidas, sino a través de la enumeración de edificios emblemáticos o de zonas muy conocidas, o de costumbres y expresiones casi imperceptibles para un lector ajeno al lugar que describe. “Después del almuerzo” fue escrito años más tarde y publicado en su libro *Final del juego*; este último salió a la luz en 1956, pero el relato no aparecería como parte del libro sino años más tarde, en 1964, en la editorial Sudamericana, como segunda versión aumentada. Es uno de los más prolijos en cuanto a la referencia detallada de la geografía urbana. Tanto en “Ómnibus” como en “Después del almuerzo” se aprecian coincidencias estructurales y temáticas que nos permiten considerarlos una unidad desde la que se perfilarán elementos característicos de Cortázar como intérprete de ciudades y, por tanto, hacedor de las mismas a través del lenguaje.

En primer término notamos que en ambos textos existe, por parte del narrador, un meticuloso interés de fijar la ficción a través de la realidad cotidiana, en un tiempo y un espacio concretos, y en una ciudad descrita y recorrida con la exactitud propia del cartógrafo. Una mirada a “Después del almuerzo” permitirá que se establezcan los puntos en común entre ambos textos.

Categorías espaciales en “Después del almuerzo”

Utilizando la primera persona, el narrador protagonista, un adolescente, explica el paseo que forzosamente tuvo que realizar desde su casa que se encontraba cercana a la esquina de Carabobo, y que, según entendidos porteños, es el corazón del barrio de Flores, urbanización de clase media algo acomodada, para acompañar hasta la plaza de

Mayo, en el centro de la ciudad, a un miembro de la familia con deficiencia mental - como puede interpretarse en el texto-, situación esta de gran notoriedad que intimida profundamente al primero y que se transforma en el hilo conductor del relato. Insistentemente se utiliza el artículo indeterminado “lo” para referirse al personaje nunca descrito y siempre mencionado veladamente.

El recorrido que efectúan desde la esquina Carabobo hasta la plaza de Mayo es largo y tiene la dificultad de que necesitan tomar el tranvía, atravesar avenidas muy transitadas y caminar por largos trechos. Durante el trayecto del tranvía se hace mención a calles, esquinas y lugares muy específicos: “En Sarmiento y Libertad se empezó a bajar la gente, y cuando llegamos a Florida ya no había casi nadie. Esperé hasta San Martín y lo hice salir por la plataforma delantera, porque no quería pasar al lado del chinazo que a lo mejor me decía alguna cosa” (Cortázar (1964) 2000: 377). La calle San Martín, donde bajan va a desembocar desde el norte a la plaza de Mayo, casi en su extremo este. Es el corazón financiero de la ciudad, donde se concentran la mayoría de las casas matrices de los grandes bancos, casas de bolsa y hasta el viejo edificio de la Bolsa de Comercio. El narrador hace una descripción minuciosa de lo que podemos encontrar en la plaza de Mayo, como si se tratara de la presentación del lugar a alguien que nunca ha estado allí:

A mí me gusta mucho la plaza de Mayo, cuando me hablan del centro pienso en seguida en la plaza de Mayo. Me gusta por las palomas, por la Casa de Gobierno y porque trae tantos recuerdos de historia, de las bombas que cayeron cuando hubo revolución, y los caudillos que habían dicho que iban a atar sus caballos en la Pirámide. Hay maniseros y tipos que venden cosas, en seguida se encuentra un banco vacío y si uno quiere puede seguir un poco más y al rato llega al puerto y ve los barcos y los guinches ((1964) 2000:377).

La exhibición de una parte de la ciudad y de las costumbres que se precisan corresponden a una realidad puntual que es comentada desde la neutral mirada de un caminante donde prácticamente no se desliza ninguna opinión relevante; pareciera más bien ser una crónica donde el desplazamiento en sí mismo adquiere la importancia central; esta situación la vimos en “Ómnibus” donde la rutina citadina y el anonimato que en general caracterizan el recorrido por los espacios de la ciudad se hace presente. En ambos encontraremos páginas adelante el punto de quiebre de vidas anodinas; en el caso que nos ocupa, el disfrute de la ciudad se ve entorpecido por la presencia del segundo personaje que, por su físico y su comportamiento, llama la atención de los demás y convierte el paseo en una exhibición. Esta circunstancia, aparentemente inocua, es tan sobrevalorada por el adolescente narrador que transforma la travesía a la plaza de Mayo y el regreso a casa en una experiencia traumática, de difícil ejecución, una tarea, insisto, en la que el espacio público por su condición exterior, termina configurando al personaje y aportándole un matiz diferente a su personalidad; hay, en todo ello, la intervención del cronotopo. Como en muchas ocasiones, Cortázar rescata de la rutina citadina e intrascendente situaciones llamativas a través de las cuales la ciudad es agente impulsor de hechos o condicionante en la acción y en sus personajes.

El espacio público: escenario y actor

El relato casi en su totalidad se desarrolla en espacios públicos. El enfrentarse a esos espacios con la compañía de quien llama la atención de forma tan acuciante es lo que

produce en el protagonista el mayor desasosiego y lo que se convierte en el argumento para el relato.

El concepto de espacio público se ha visto muchas veces vinculado a “la publicidad de acciones sociales” esto es que “lo público, como tal, conlleva un tipo de actuación asociada a lo que ‘a la luz de otros’ el individuo declara acerca de sí mismo, así como lo que interpreta como señales en el comportamiento del resto de urbanitas”⁷. Las líneas citadas refieren el valor que adquiere el espacio público desde la perspectiva de la intervención social de quien lo recorre, y es allí donde se afina el peso del relato en cuestión. A lo largo del mismo el narrador hace alusión repetidamente de su condición de transeúnte observado, hecho este que le produce la mayor incomodidad: “Me tuve que levantar (y ahora dos o tres pasajeros me miraban) y acercarme al otro asiento”. “Lo peor era que a cada momento tenía que darme vuelta para ver si seguía quieto en el asiento de atrás, y con eso iba llamando la atención de algunos pasajeros”... “Entonces lo puse contra la ventanilla y me senté a su lado, tan feliz aunque cuatro o cinco idiotas me estuvieran mirando desde los asientos de adelante y desde la plataforma donde a lo mejor el chinazo les había dicho alguna cosa”... “me parecía que la gente del tranvía nos estaba mirando cada vez más”... “me iba a arrepentir si lo hacía entrar en un local cualquiera donde la gente estaría sentada y tendría más tiempo para mirarnos.”

Ser mirado implica un proceso de evaluación por parte de terceros a través del cual se crea una atmósfera de extrañamiento en la que uno mismo puede llegar a sentirse otro, es decir, ajeno de sí. Se trata de un trabajo especular en el que somos capaces de vernos y crear juicios sobre nosotros en función de las miradas de los demás. Se experimenta inquietud o ansiedad que a su vez genera un sentimiento de desagrado muchas veces difícil de definir: “Pero cuando bajamos del tranvía y empezamos a andar por San

⁷ En *Sincronía Otoño 2003*. De la Peña, Gabriela: “Simmel y la Escuela de Chicago en torno a los espacios públicos en la ciudad”: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/pena03.htm>

Martín sentí como un mareo, de golpe me daba cuenta de que me había cansado terriblemente, casi una hora de viaje y todo el tiempo teniendo que mirar hacia atrás, hacerme el que no veía que nos estaban mirando, y después el guarda con los boletos, y la señora que se iba a bajar, y el inspector.”((1964)2000: 377). Líneas arriba habíamos referido una situación embarazosa semejante en el cuento de “Ómnibus”, aunque las motivaciones son distintas en ambos relatos, coinciden en la misma raíz del desagrado: ser mirados por quienes les rodean, ser motivo de atención, no pasar desapercibidos, no poder formar parte de la masa que deambula en el anonimato.

En su obra *Vigilar y castigar* (1976) Michelle Foucault especifica que las miradas se pueden clasificar como una forma de vigilancia a través de la cual el sujeto que las padece experimenta un sentimiento coercitivo que lo lleve a asumir códigos de comportamiento pre-establecidos por el poder: “El ejercicio de la disciplina supone un dispositivo que coacciona por el juego de la mirada; un aparato en el que las técnicas que permiten ver inducen efectos de poder y donde, de rechazo, los medios de coerción hacen claramente visibles aquellos sobre quienes se aplican” (Foucault, 1976: 175). En consonancia con la cita de Foucault, los personajes de ambos cuentos interpretan la acción de las miradas sobre ellos como un acto intimidatorio que los inhibe y les provoca el deseo de suprimir aquello que produce la mirada vigilante y cuestionadora.

El personaje narrador en “Después del almuerzo” advierte desde el principio cuál es su manera de proceder cuando se encuentra en la calle:

Además yo estoy acostumbrado a andar por las calles, con las manos en los bolsillos del pantalón, silbando o mascando chicle, o leyendo las historietas mientras con la parte de abajo de los ojos voy adivinando las baldosas de las veredas que conozco perfectamente desde mi casa hasta el tranvía, de modo que sé cuándo paso delante de la casa de la Tita o

cuándo voy a llegar a la esquina de Carabobo. Y ahora no podía hacer nada de eso, ((1964) 2000: 375).

En la cita se advierte el agrado del personaje hacia la práctica del vagabundeo anónimo, muy común en los espacios públicos donde podemos marchar ensimismados sin que eso afecte nuestro traslado; contrariamente, acentúa el disfrute del recorrido, adquiriendo un sentido errático que permite disfrutar de la ciudad. Paul Ricoeur en su obra *La memoria, la historia, el olvido* (2003) reflexiona, al comparar el espacio privado del público, lo siguiente: “La ciudad suscita también pasiones más complejas que la casa, ya que ofrece un espacio para desplazarse, acercarse y alejarse. Uno puede sentirse extraño en ella, errante, perdido, mientras que sus espacios públicos, sus plazas rotuladas invitan a las conmemoraciones y a las concentraciones ritualizadas.” (Ricoeur, (2000) 2003: 197). Los espacios públicos por su condición exterior, abierta, y al mismo tiempo limitada a través del diseño urbano, da pie a la participación de sus usuarios sin la necesidad del compromiso. Lo espontáneo prevalece aunque los transeúntes sigan códigos o patrones pre-establecidos con los que ya se han familiarizado y que les permite desenvolverse fluidamente. Esto último es lo que no logra realizar el protagonista de nuestra historia, que se siente prácticamente incapaz de disfrutar ese día de los atractivos que podría ofrecerle la ciudad por la percepción de exclusión que le crea la compañía del otro personaje.

Para Bajtin el cronotopo del encuentro es prácticamente una constante en la mayor parte de los relatos de ficción. Si bien se refería de manera concreta a las novelas de idilios, el estudioso amplía el espectro asumiendo que en casi todos los relatos se establece un encuentro a través del cual se desencadena una acción: “En las organizaciones de la vida social y estatal, el cronotopo real del encuentro tiene lugar permanentemente” (1989: 251). En “Después del almuerzo” el peso mayor de la anécdota más que en el encuentro se apoya en el recorrido. Estaríamos situándonos en lo que Bajtin denominó cronotopo del camino en el que, a su vez, podrá aflorar igualmente el cronotopo del encuentro.

Coincidiendo con “Ómnibus” se aprecia que la experiencia padecida por los personajes de los dos textos donde lo espacial es determinante, irá entretrejida de una peculiar manera de apreciar el tiempo. Para ambos, los elementos adversos con los que se enfrentan en los espacios públicos, sean abiertos o cerrados, les llevan a percibir una sucesión temporal por demás lenta, comparable con pesadillas que les lleva a somatizar sus emociones: “Al final no puede más y lo agarré otra vez, haciéndome el que caminaba con naturalidad, pero cada paso me costaba como esos sueños en que uno tiene unos zapatos que pesan toneladas y apenas puede despegarse del suelo.” ((1964) 2000: 378). Hay, por tanto, una configuración subjetiva del cronotopo de camino ya que éste se percibe desde la negatividad, esto es, desde la posibilidad de que en ese camino pueda encontrarse con otras personas. Los lugares por los que transitaba usualmente el protagonista ya no serán percibidos con el placer que regularmente experimentaba. Aún a sabiendas del gusto objetivo que algunos espacios, como es el caso de la plaza de Mayo, generaban en el protagonista, éste no logra alegrarse por encontrarse físicamente en ellos, parecieran más bien teñidos de cierta percepción hostil que le lleva a rechazarlos: “Cuanto más pensaba más me afligía, y al final tuve miedo de

veras, casi como ganas de vomitar, lo juro, y en un momento en que paró el tráfico lo agarré bien y cerré los ojos y tiré para adelante doblándome casi en dos, y cuando estuvimos en la plaza lo solté, seguí dando unos pasos solo, y después volví para atrás y hubiera querido que se muriera, que ya estuviera muerto,..." ((1964) 2000:378-379).

La situación de incomodidad padecida por el protagonista refleja también de qué manera los espacios públicos son escenarios en donde se impone una suerte de máscara social. Quienes por alguna circunstancia se ven privados de ella, experimentan igualmente un sentido de exclusión que, en este caso, es impuesto por quien lo padece: una vez en la plaza de Mayo, el joven se aparta de todos; ha brotado en él un sentimiento de venganza, o más bien, de liberación que se llevaría a cabo en la medida en que, apartándose físicamente del otro personaje, lograrse que éste último se perdiera en el espacio anónimo en el que lo había instalado, esto es, en un banco de la plaza de Mayo.

El alejamiento físico funciona como un proceso catártico en el cual el personaje percibe una suerte de reivindicación consigo mismo: "Pensaba todo el tiempo: 'lo abandoné', lo miraba y pensaba 'lo abandoné', y aunque no me había olvidado del paseo Colón me sentía tan bien, casi orgulloso..." ((1964) 2000:380) El haberse rendido a la experiencia de salir solo con el que suponemos es un chico retrasado, de recorrer espacios públicos conocidos, de someterse a la vergüenza de llamar la atención provocan que se dé un giro inesperado a esa situación que rozaba los límites del absurdo. La acción que podría interpretarse como una crueldad, sin embargo es lo que concede al protagonista la alegría de sentirse liberado.

El cronotopo del camino nuevamente aporta conclusividad al personaje activo –el otro cumple un papel pasivo- imprimiéndole una mirada nueva frente al acompañante. En las últimas líneas del relato el joven reflexiona: "pero no sé por qué en ese momento se me

daba por pensar que también a veces papá y mamá sacaban el pañuelo para secarse y que también en el pañuelo había una hoja seca que les lastimaba la cara” ((1964)2000:380). La hoja seca a la que refiere –y que había rozado su boca minutos antes- funciona como un elemento de unión entre la satisfacción del joven por el intento de abandono y lo que, de pronto, percibe, pueden llegar a experimentar sus padres, esto es, el mismo deseo de desentenderse del chico anormal, sin llegar a realizarlo. Se trataría, quizás, de un gesto de honestidad en el que se ha cobrado conciencia de los extremos a los que podrían llegar con tal de estar lejos de ese miembro de la familia generador de entropías. Sin embargo, el hecho de que no se haya consumado la ruptura, reordena la estructura realista de la historia y la enmarca en los límites cotidianos de una urbe en plena actividad, de una familia de clase media, aparentemente normal, que enfrenta cotidianamente el rechazo visceral hacia uno de sus integrantes que, de alguna manera, construye para todos una exclusión social, urbana inevitable.

La disposición cartográfica que se advierte en todo el relato permite que se aprecie la ciudad como un cuerpo en el que se han demarcado sus partes y el funcionamiento de las mismas. Los espacios públicos ocupados están cargados de valor no sólo por el uso que se le concede, interviene también las memorias personales y colectivas que constantemente le van imprimiendo sentido, modificando su geografía. “El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones” (Deleuze; Guilles; Guattari, 1997: 17). Efectivamente, el carácter mudable que le es inherente a la cartografía se imprime de la misma manera en los textos de acento cartográfico, adquiriendo una capacidad de múltiples posibles escrituras y lecturas, siempre desde la alternativa de la subjetividad de quien lo escribe y, por supuesto, de quien lo lee.

En los textos de ciudad juega un papel fundamental la historia personal de autores y lectores, el conocimiento o desconocimiento de los lugares descritos, las experiencias que en los mismos puedan haberse mantenido, permiten una apreciación diferente del texto. La escritura de Julio Cortázar ilustra ampliamente esta afirmación. La plaza de Mayo, por ejemplo, en el cuento “Después del almuerzo” no puede considerarse como un lugar vacío, clasificación que muchas veces se le otorga a estos espacios públicos abiertos y amplios. El texto nos refiere un territorio semantizado a través de lo que conforma la actividad de la plaza: la venta de helados, de maníes, la permanencia de las palomas que son alimentadas por transeúntes y paseantes, los bancos en los que pueden sentarse quienes visitan los predios de la plaza...es un lugar tranquilo y seguro al que acuden incluso los niños sin sus padres, como sucede en el cuento, sin peligro de que pueda ocurrir alguna adversidad, y donde en definitiva, puede permanecer solo un retrasado mental sin temor a ser agredido. Esta apreciación la podría percibir cualquier lector ajeno al espacio que se describe.

En la actualidad esa misma plaza ha sido re-semantizada gracias a las concentraciones de carácter político y social que se han realizado en ella a lo largo de las décadas; esta información permite al lector establecer una comprensión diferente del texto. Internacionalmente la plaza de Mayo siempre estará asociada no sólo al reclamo que las madres de los desaparecidos persistentemente realizaban allí o a las concentraciones multitudinarias que frecuentemente se llevan a cabo en Buenos Aires ante la inestabilidad política o económica. En los años del peronismo, las multitudes acudían a la Plaza de Mayo para saludar a su Presidente o a la mítica Eva Duarte de Perón; su ubicación frente a la Casa Rosada le concede la posibilidad de ser lugar ideal para las concentraciones masivas; el mismo protagonista dirá: “A mí me gusta mucho la plaza de Mayo...porque trae tantos recuerdos de historia,” ((1964) 2000: 377). Ella es,

entonces, símbolo de expresión popular, de reclamo, queja o aplauso. Lugares como estos donde la historia ha ido añadiéndole un carga semántica de gran significación, como comenta Roland Barthes en su ensayo ya citado “Semiología y urbanismo”, adquieren un valor desmesurado donde el espacio como tal es conservado por su categoría significativa aunque la misma esté en oposición a la condición funcional que hoy en día prevalece en la organización y planificación urbana. Plaza de Mayo es pues icono de lucha, compendio de historias, lugar plurisemantizado.

V. LO REAL Y SU EXPRESIÓN ABYECTA EN LA CIUDAD

La abyección y sus posibles manifestaciones a través de lo grotesco, lo siniestro, lo perverso, lo escatológico o la estética de lo feo se ha convertido en lugar común dentro de la producción literaria a partir de la modernidad. Víctor Bravo en su obra *Ironía de la literatura* (1993) plantea de qué manera la ironía y sus expresiones –entre las que se encuentra lo abyecto– han sido consideradas enunciaciones de lo moderno. El investigador señala:

La modernidad va a asumir el cuerpo como lenguaje y, al hacerlo, explora las posibilidades expresivas de lo abyecto, la fuerza de su negatividad; e introduce en la esfera de lo estético la expresión de lo feo. El cuerpo nombrado por la modernidad es el de las excrecencias y los orificios, de los hiperbolismos y las deformaciones, de los extrañamientos y de los órganos

(Bravo, 1993:103).

Además del cuerpo y su negatividad, junto a las deformaciones humanas añadiría que lo abyecto está vinculado muy directamente a la exaltación de realidades que, por ser consideradas desagradables, eran muchas veces cuestionadas como temáticas artísticas válidas. Éstas, asimismo, se ven construidas por el filtro de las miradas, en las que se involucra el trabajo del artista que interpreta y traduce el ámbito que lo rodea o que le interesa mostrar. De allí que la abyección se convierta para algunos autores en un gesto semiótico, en una visión del mundo donde la degradación o la inversión de valores son

procedimientos que construyen universos. Dentro de él cumple un papel fundamental el sentido de exclusión que pasa a considerarse elemento central en la elaboración de obras artísticas o, más específicamente, de los discursos literarios. En los textos de ficción, lo excluido, emparentado a la caída, a la marginación se esboza muchas veces como protagonista dentro de la trama, de tal forma que, en franca oposición a su condición semántica, sea lo más importante.

El devenir de la historia ha ido generando en actores y observadores maneras de pensar diferentes que responden a las exigencias de su época y de su entorno social. La incorporación de la fealdad y todo lo que ella conlleva como estética alternativa se ha llevado a cabo desde el Romanticismo –con su antecedente en el Barroco- hasta nuestros días y sigue siendo pertinente como modo de expresión de acontecimientos muchas veces sumidos en el anonimato que quieren salir a la luz. Su pertinencia, más que un valor en sí mismo, refiere a aquello de lo que habla. Es el caso de la obra cuentística de Julio Ramón Ribeyro, escritor urbano por excelencia que pretendió detenerse fundamentalmente en el hombre común, en el más anodino dentro de los predios citadinos. El mismo escritor precisará: “...mi literatura es atípica en el sentido en que casi todos son cuentos urbanos, de clase media, de personajes grises, antihéroes; todo se mueve en una especie de grisácea, de grimosa mediocridad. Parece que ese mundo no tiene interés aquí”.¹

Ribeyro forma parte de la generación del 50, considerada por la crítica como perteneciente al neorrealismo peruano. Según palabras de Guillermo de Torre “se señala como principal característica de tal estilo –que en rigor sólo abarca los años 1945-52- la sinceridad, lo directo y espontáneo; después, la tendencia a expresar cuadros del vivir humildes y aun populares.” (De Torre, 1974:156). Justamente en la línea del “vivir

¹ Revista Hispamérica, Volumen 23, 68 (1994)

humildes y aun populares” es donde se ubica principalmente la obra de Ribeyro, matizada, claro está, por anécdotas que van desde lo nacional urbano hasta las experiencias de latinoamericanos en el extranjero, como parte de la vivencia personal del escritor cuyo exilio voluntario en la Europa ancestral se extendió desde los años cincuenta a lo largo de casi toda su vida, con pequeños intervalos en los que visitaría el Perú.

La temática urbana ha sido en la obra de Julio Ramón Ribeyro una constante. Los diversos acontecimientos que narra en novelas y cuentos están completamente permeados por la atmósfera citadina; las ausencias descriptivas de espacios urbanos suponen, sin embargo, la tácita presencia de los mismos manifestada a través de lo que podemos entender como condición, o disposición mental mediante la cual sus personajes actúan como individuos impregnados de códigos y actitudes que parten de lo urbano o que lo implican.

Algunos críticos han puntualizado que la cuentística de Ribeyro, si bien urbana, omite intencionalmente las descripciones de calles o ámbitos externos de las ciudades.

Al respecto Eva María Valero comenta:

En una primera aproximación a la cuentística de Julio Ramón Ribeyro, el escritor de la ciudad nos sorprende con una inmensa oquedad: el escamoteo sistemático de descripciones físicas del entorno urbano. A pesar de que la mayoría de los relatos se desarrollan en calles y plazas, hoteles, casas de pensión, desvencijadas oficinas de edificios públicos, etc., son muy escasos los momentos descriptivos. Todo el centro de atención gira en torno a los personajes, cuyo tratamiento psicológico se nos revela inmediatamente como la nota más significativa de esta narrativa (Valero, 2003: 29-39).

El tratamiento psicológico de los personajes que señala Eva María Valero como el elemento más relevante en la prosa de Ribeyro la ha llevado a clasificar a la ciudad brevemente descrita por el autor como “un estado de ánimo” (2003: 23) o bien como “ente de reflexión” (2003:30). Aunque, efectivamente, las descripciones en los textos de Ribeyro son más bien escasas y muchas veces marcadamente concisas, la ciudad concurre a través del actuar de sus personajes, en la puesta en marcha de sus conflictos, de sus modos de ver la vida, de enfrentarla y superar los obstáculos o de simplemente perecer en ellos. Por mi parte no definiría la ciudad de Ribeyro como un “estado de ánimo”, sino más bien como ese espacio físico que deviene actitud mental, entorno a territorios que afectan a quienes lo habitan matizando y muchas veces transformando las líneas de sus rostros. La escasez de recursos descriptivos no opaca la presencia activa de la ciudad como lo veremos en el análisis de los cuentos.

El sentido aniquilador en “Los gallinazos sin plumas”

“Los gallinazos sin plumas” es uno de los relatos más célebres de Ribeyro. Corresponde al libro del mismo nombre publicado en 1954, período de su asentamiento en París. Los textos que allí se agrupan hablan de la clase media y baja limeña y de la ciudad de mediados de siglo que enfrentaba una situación económica y social llena de complejidades. Los movimientos migratorios masivos que se dieron en esa época hacia la ciudad capital llenaron la periferia de Lima de miseria y postración. Familias hacinadas alrededor de su pobreza sobrevivían difícilmente a esa situación. Este estado de cosas es justamente el asunto central del cuento seleccionado. Sobre él puntualiza Peter Elmore:

Los gallinazos sin plumas dan cuenta a su manera del costo humano que el impulso modernizador causó en la Lima de mediados del siglo XX. Significativamente, los pobres que pueblan esos relatos no pertenecen a la plebe urbana tradicional, sino al masivo sub-proletariado que nutre la economía informal (Elmore, 2002: 19).

El relato explica la experiencia infrahumana de dos niños, Enrique y Efraín, que conviven en los suburbios de la ciudad con su abuelo, don Santos, cuyo único interés será alimentar a un cerdo, a quien llama Pascual, mediante los restos de comida que sus nietos encuentren en los basureros de la ciudad. Estamos frente a un relato cuya plataforma se organiza a través de la abyección y sus múltiples manifestaciones como umbral de experiencias deshumanizadoras.

El narrador ordena los elementos fundacionales del cuento mediante el uso de antítesis. Que los niños no sólo tengan que trabajar sino, sobre todo, que dediquen sus horas al oficio de pepenadores, escarbando en los rincones más sucios de la ciudad para poder alimentar a un animal –cerdo- que se transforma en el objeto del deseo, intocable por su valía, es una primera manifestación de la situación antitética que se presentará a lo largo de todo el relato. Los valores sociales convencionales carecen de vigencia para ser sustituidos por sus opuestos: la niñez deja de ser el tiempo de la alegría gratuita, los seres humanos, encarnados en don Santos, pierden su condición, se animalizan llegando a extremos de envilecimiento; los niños igualmente y por su trabajo diario serán considerados como “los gallinazos sin plumas”, esto es, animales carroñeros que buscan los deshechos para alimentarse de ellos; por último el animal, representado justamente por el cerdo -que en la sociedad occidental simboliza uno de los niveles más inferiores dentro de la especie animal por su afición a la comida en descomposición y a la suciedad que lo rodea- se transforma en la única voz a ser escuchada y atendida, es,

otra vez, el objeto del deseo, el gran dominador. La basura, los excrementos, los trozos de animales muertos en putrefacción son el tesoro codiciado, el mayor logro cotidiano al que puede aspirar don Santos, y por ende, sus nietos.

Lo antes descrito enfatiza el sentido de abyección del que habla Julia Kristeva:

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto (Kristeva, (1988) 2004: 9).

La cita enumera exactamente los fenómenos que se encuentran en el relato. El maltrato que propina don Santos a sus nietos se ve acentuado cuando uno de ellos se corta la planta del pie con un pedazo de vidrio. La infección se apodera del organismo del niño que a partir de ese día no podrá buscar más basura para el cerdo. Lo sustituye su hermano que, evidentemente, no alcanzará a encontrar tanta cantidad como antes y que se verá llevado, ante la extenuación de un trabajo cada vez más fuerte, a caer también en cama enfermo. A partir de ese momento la desesperación y la impaciencia se apoderan del alma del viejo que les retira la comida a los pequeños como una manera de presionarlos a que salgan de su reposo forzado: “¡Ustedes son basura, nada más que basura!” exclamará irritado, para más adelante añadir: “¡Pedazos de mugre! ¡Ya saben, se quedarán sin comida hasta que no trabajen!” (1994: 26). Las situaciones adversas que se presentan en el corralón van generando el proceso deshumanizador del abuelo; éste se hace manifiesto no sólo a través de los malos tratos propinados a los nietos sino también en su metamorfosis física: “Solamente Enrique sentía crecer en su corazón un miedo extraño y al mirar los ojos del abuelo creía desconocerlos, como si ellos hubieran perdido su expresión humana” (1994: 26-27).

El sistema o el orden al que alude Julia Kristeva se ha modificado sustancialmente en el núcleo familiar. El envilecimiento de don Santos es cada vez más acentuado, al extremo de que los mismos fenómenos naturales influyen de forma determinante en él:

Esa misma noche salió luna llena. Ambos nietos se inquietaron porque en esta época el abuelo se ponía intratable. Desde el atardecer lo vieron rondando por el corralón, hablando solo, dando de varillazos al emparrado. Por momentos se aproximaba al cuarto, echaba una mirada a su interior y al ver a sus nietos silenciosos, lanzaba un salvazo cargado de rencor (1994: 25).

La tensión llegará al extremo cuando, en un intento desesperado por encontrar alimento para el cerdo, don Santos golpee a Pedro, un perro “escuálido y medio sarnoso” (1994: 24) que encontró Enrique en la calle y que había acompañado a los nietos en su convalecencia, para después dárselo al cerdo como banquete.

Siguiendo a Kristeva, vemos de qué manera el abuelo no respetará ya los límites, las reglas, los lugares; este nivel de abyección lo deshumaniza al extremo de llevarlo al aniquilamiento total. Proceso semejante podemos apreciar en el cerdo. La carga simbólica que se ofrece del animal es más que evidente. Vemos en él la representación de esa situación ambigua del “campo en la ciudad” experimentada por los grupos sociales más empobrecidos que constantemente emigraban de un lugar a otro en busca de mayores y mejores oportunidades; sin embargo la ausencia de estas últimas les lleva a intentar la supervivencia a través de actividades semejantes a las que desarrollaban en el campo: alimentar y vender animales. El corralón, especie de gallinero en el que se mantiene a los animales hasta venderlos o matarlos, no era el único por aquellos

vecindarios marginales; del mismo modo ni Efraín ni Enrique actuaban como pepenadores de manera aislada; en el texto se advierte:

Ellos no eran los únicos. En otros corralones, en otros suburbios alguien ha dado la voz de alarma y muchos se han levantado. Unos portan latas, otros cajas de cartón, a veces sólo basta un periódico viejo. Sin conocerse forman una especie de organización clandestina que tiene repartida toda la ciudad. Los hay que merodean por los edificios públicos, otros han elegido los parques o los muladares. Hasta los perros han adquirido sus hábitos, sus itinerarios, sabiamente aleccionados por la miseria (1994: 21-22).

La fauna aquí descrita, que ocupa buena parte de la periferia de la ciudad y que incluso se adentra en ella, manifiesta el rostro de la necesidad donde la imagen del cerdo cebado expresa con mayor elocuencia las condiciones infrahumanas de sus opuestos. Parfraseando a Carlos Monsiváis, podríamos señalar que el grupo de los pepenadores encarna, sobre todo, “el vigor de la agonía”².

Las comparaciones que constantemente se hacen del cerdo refieren su condición cada vez más siniestra: “Al comenzar el invierno el cerdo estaba convertido en una especie de monstruo insaciable” (1994:23) para más adelante insistir: “La voracidad del cerdo crecía con su gordura. Gruñía por las tardes con el hocico enterrado en el fango. Del corralón de Nemesio, que vivía a una cuadra, se habían venido a quejar” (1994: 25). La última referencia que se da de él comenta de forma lapidaria: “La última noche de luna llena nadie pudo dormir. Pascual lanzaba verdaderos rugidos. Enrique había oído decir que los cerdos, cuando tenían hambre, se volvían locos como los hombres.”(1994: 27).

² “Vigor de la agonía” frase con la que intitula Carlos Monsiváis uno de sus ensayos publicado en la compilación titulada *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos* (2003). Universidad de Pittsburg.

Este comentario se transforma en la antesala del desenlace del relato, esto es, el cerdo será capaz de comerse a otros animales vivos e incluso a hombres.

Hay un paralelismo entre la transformación del cerdo y la del abuelo, en cuanto a esa monstruosidad que se va construyendo y acentuando con los días, el hambre y la desesperación y que tiene su punto culminante en la luna llena de la que se habla, con toda la simbología que la misma añade al texto, re-semantizándolo. Recuerda la leyenda del hombre lobo, el ser humano que se animaliza, se vuelve bestia bajo el influjo de la luna. Si bien el cerdo adquiere ciertos visos de humanización al dársele un nombre de persona, a medida que transcurre el texto se va animalizando hasta volverse un esperpento, un monstruo que terminará comiéndose a su amo, ese hombre que había llegado a la irracionalidad de privilegiar al animal por sobre sus nietos. En el relato se muestra la progresiva identificación del cerdo y don Santos, quienes coinciden en reacciones desquiciantes:

A esa hora el cerdo comenzaba a gruñir y el abuelo se quejaba como si lo estuvieran ahorcando. A veces se ceñía la pierna de palo y salía al corralón. A la luz de la luna Enrique lo veía ir diez veces del chiquero a la huerta, levantando los puños, atropellando lo que encontraba en su camino. Por último reingresaba al cuarto y quedaba mirándolos fijamente, como si quisiera hacerlos responsables del hambre de Pascual (1994: 27).

Si tomamos en cuenta el concepto de autor implícito, podemos interpretar el proceso de deshumanización del abuelo como un deseo expreso del autor de establecer un paralelismo entre la ambición desmedida del anciano con su regresión hacia la animalidad. El deseo de posesión de bienes temporales ciega de tal modo al personaje

que lo enajena, impidiéndole cualquier acto de racionalidad o de simple humanidad. Sin embargo, esta crítica solapada no puede verse de manera directa. El motor que pone en marcha el mundo de lo abyecto es la ciudad, sus contradicciones, las posibilidades o las limitaciones que ella otorga.

La ciudad polivalente:

En esa atmósfera de ambigüedades, de ruptura de límites, está la ciudad. Las primeras líneas del relato describen el amanecer urbano a través de la humanización de la urbe que apenas parece despertar:

A las seis de la mañana la ciudad se levanta de puntillas y comienza a dar sus primeros pasos. Una fina niebla disuelve el perfil de los objetos y crea como una atmósfera encantada. Las personas que recorren la ciudad a esta hora parece que están hechas de otra sustancia, que pertenecen a un orden de vida fantasmal. Las beatas se arrastran penosamente hasta desaparecer en los pórticos de las iglesias. Los noctámbulos, macerados por la noche, regresan a sus casas envueltos en sus bufandas y en su melancolía. Los basureros inician por la avenida Pardo su paseo siniestro, armados de escobas y de carretas. A esta hora se ve también obreros caminando hacia el tranvía, policías bostezando contra los árboles, canillitas morados de frío, sirvientas sacando los cubos de basura. A esta hora, por último, como una especie de misteriosa consigna, aparecen los gallinazos sin plumas (Ribeyro, 1994: 21).

La descripción de la ciudad humanizada, cuya “atmósfera encantada” está cargada de mágicos acentos, da cuenta, sin embargo, de un sentido polivalente en que conviven

elementos disímiles, prácticamente contradictorios. El narrador enumera una serie de personas que recorren y constituyen el rostro de la ciudad: las beatas, los noctámbulos, los obreros, policías, sirvientas...gente de toda índole social que da muestra de un panorama por demás diverso y disperso. Dentro de ellos se encuentran, claro está, los gallinazos sin plumas, dedicados a uno de los oficios más vejatorios o humillantes: recoger de la basura aquello que les pueda interesar.

Los predios de la ciudad, cargados de esa bruma enigmática, casi maravillosa, pueden albergar personas, hechos y situaciones opuestas; esto permite que la urbe misma se muestre también contradictoria desde su concepción y que sea asumida en esta ambigüedad. Efectivamente, después de la extensa descripción del inicio del día, el escenario prácticamente central será el corralón en el que viven Efraín, Enrique y don Santos. La pobreza de solemnidad en la que se encuentran invade los linderos del mismo y les da un tono aún más desalentador ante la presencia del cerdo bien alimentado frente a los niños casi desnutridos. Los pequeños darán continuos recorridos por las zonas en las que les será posible encontrar restos de alimentos para el cerdo Pascual. Sin embargo la escasez de desperdicios moverá a don Santos a presionar a sus nietos para que revisen en el muladar de la ciudad, esto es, en el espacio donde se echa el estiércol, la basura más putrefacta. Sólo allí habrá más comida para Pascual. La descripción del muladar es más que expresiva de los territorios abyectos que la ciudad alberga:

Visto desde el malecón, el muladar formaba una especie de acantilado oscuro y humeante, donde los gallinazos y los perros se desplazaban como hormigas...Cuando estuvieron cerca sintieron un olor nauseabundo que penetró hasta los pulmones. Los pies se les hundían en un alto de plumas, de excrementos, de materias descompuestas o quemadas...A

veces, bajo un periódico amarillento, descubrían una carroña devorada a medias. En los acantilados próximos los gallinazos espiaban impacientes y algunos se acercaban saltando de piedra en piedra, como si quisieran acorralarlos (Ribeyro, 1994: 23).

Antes de escudriñar en el muladar, Efraín y Enrique recorrían las casas del barrio de Miraflores, uno de los más lujosos de la ciudad, actualmente venido a menos. El acento que se concede a las oposiciones propias de la modernidad donde un capitalismo enervante choca con la pobreza más radical, se hace patente en el relato, al extremo de que esta modernidad se manifiesta como premisa de lo escatológico. Boris Muñoz en su artículo “La ciudad de México en la imaginación apocalíptica” especifica las siguientes condiciones de lo escatológico:

La primera acepción de escatología se refiere al conjunto de expresiones o imágenes relacionadas con el excremento. La segunda alude al estudio de las creencias relativas a los Últimos Días desde la perspectiva religiosa del fin de los tiempos. Estos dos sentidos de lo escatológico más que agotar el término lo amplían. Por eso combinarlos en un tercero que conjugue a ambos, puede ayudar a aclarar cómo el discurso sobre los desechos se articula con símbolos apocalípticos que aluden a la realidad como una instancia amenazada por un inminente y múltiple colapso económico, social y ambiental (Muñoz, 2003:81).

La cita transcrita, que habla de la Ciudad de México, refiere, igualmente, el escenario y sentido del cuento que nos ocupa, pues en él encontramos un discurso cuyo asunto central reposa en los desechos físicos que se transforman en “símbolos apocalípticos” donde la destrucción no sólo de lo real, sino de ellos mismos se asoma a modo de amenaza inminente. A partir de esas reflexiones podemos ver a la ciudad como aquella que ha perdido su identidad espacial de encuentro y convivencia social para alcanzar

más bien una dimensión escatológica que aliena, pervierte y aniquila a quienes la habitan, convirtiéndolos literalmente en deshechos.

El paralelismo entre los gallinazos sin plumas, que presionados por el abuelo ven centrada su vida en la búsqueda de desperdicios, y la metamorfosis que van atravesando todos hasta convertirse prácticamente en el mismo desperdicio, se ve exactamente logrado en don Santos, quien va perdiendo el sentido de lo real, transformándose en desecho que, según se insinúa en la última frase del relato, será comido por el cerdo. La degradación alcanzada deviene en una situación de catástrofe y apocalipsis. El personaje ha alcanzado lo que Julia Kristeva llama “abyección de sí” como máxima manifestación de lo abyecto. Señala Kristeva: “...lo abyecto solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto, [éste] cansado de vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, encuentra lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible es su ser mismo, al descubrir que él no es otro que siendo abyecto” (2004: 13).

Cronotopo del umbral

Dentro de la clasificación cronotópica, Bajtin da importancia al cronotopo llamado “el umbral”, que asocia al cronotopo “de la *crisis* y la *ruptura vital*”³, el que está “más impregnado de una gran intensidad emotivo-valorativa” (1989: 399). Para Bajtin, es en los relatos en los que se desencadenan acontecimientos dramáticos, que empujan a sus personajes a la toma de decisiones de por vida, donde está presente el cronotopo del umbral. El término, según Bajtin, está impregnado de un sentido “metafórico y simbólico”, que no es apreciable de manera directa: éste se encuentra implícito en el cronotopo.

³ Las cursivas son del autor.

A propósito de las obras de Dostoievski, Bajtin especificaba de qué manera “el umbral continúa en los cronotopos contiguos a él: escalera, recibidor, corredor” (1989: 399); pero éstos a su vez también se extienden a los otros lugares de acción –calles, plazas públicas- donde se llevan a cabo los acontecimientos de la crisis, caídas, regeneraciones,... (1989: 399). El énfasis mayor del relato de “Los gallinazos sin plumas” se asienta en lo temático. Es el centro organizador a través del cual brota la ciudad en sus formas abyectas. Pero éste último a su vez descansa en el cronotopo del umbral y en el de “la crisis y la ruptura”; en ellos el tiempo “enlaza y desenlaza nudos argumentales” entre espacios aparentemente ciudadanos, que se ven desdibujados por la imponente concurrencia de la periferia de la ciudad, construida a base de ruinas y escombros. Allí los hábitos de vida de los personajes aún conservan sedimentos de la experiencia campesina que se yuxtapone a la urbana. En estos territorios contrastantes anida la abyección en sus mayores y más extremas manifestaciones.

Sin embargo la presencia de lo abyecto no se materializa de forma inmediata. El cronotopo del umbral, que se traslada a los espacios externos como calles, descampados, basurales, va dando, a través de un tiempo más bien denso, la configuración de la más alta abyección, de forma que el desenlace del relato proponga rupturas y aniquilamientos. La degradación va dejando sus huellas en los personajes: en primer término la salud de los pequeños que se verá mermada por el exceso de trabajo y por los riesgos que éste conlleva. La enfermedad manifiesta un eventual desorden personal, el inicio de una cadena de elementos que degenerarán en una situación cercana a lo apocalíptico. Sin embargo ella no es más que el disfraz de lo que realmente ocasiona el deterioro: en un territorio adverso –la ciudad y su periferia, el muladar, los desperdicios- y otra vez “el vigor de la agonía” moverá a hombres y animales a desvelar sus instintos más perversos. El anciano -y el cerdo como presencia

especular del primero- irá materializando a través de los cambios físicos que se generan en él –en ellos- el envilecimiento al que se reduce su vida. La insensibilidad que asimila se convierte en piel, en coraza impermeable a cualquier sentimiento humano.

A lo largo del relato se exaltan de tal modo las extenuantes condiciones físicas y espaciales en las que viven que la desesperación y sus siniestras manifestaciones se materializan:

Desde entonces empezaron unos días angustiosos, interminables. Los tres pasaban el día encerrados en el cuarto, sin hablar, sufriendo una especie de reclusión forzada. Efraín se revolcaba sin tregua, Enrique tosía, Pedro se levantaba y después de hacer un recorrido por el corralón, regresaba con una piedra en la boca, que depositaba en las manos de sus amos. Don Santos, a medio acostar, jugaba con su pierna de palo y les lanzaba miradas feroces (1994: 26).

La atmósfera, que parecía transformarse también en excremento, va cincelandos inexorablemente la personalidad de los actantes, les va otorgando su conclusividad: el abuelo sumido en su incólume abyección y los nietos en la lucha por sobrevivir al acabamiento que se avecinaba.

La ciudad, que está invadida de una densa negatividad, no es sin embargo sistemáticamente devastadora y de ello dan cuenta los niños protagonistas del relato. Si nos detenemos en ellos veremos que sobresale su condición infantil desde el inicio: “Efraín y Enrique se demoran en el camino, trepándose a los árboles para arrancar moras o recogiendo piedras, de aquellas filudas que cortan el aire y hieren por la espalda.” (1994:22). A pesar de la bajeza que lleva en sí el trabajo de pepenador, en los niños se describe las “riquezas” que podían encontrar al escarbar un basurero: “No es

raro, sin embargo, hacer un hallazgo valioso. Un día Efraín encontró unos tirantes con los que fabricó una honda. Otra vez una pera casi buena que devoró en el acto. Enrique, en cambio, tiene suerte para las cajitas de remedios, los pomos brillantes, las escobillas de dientes usadas y otras cosas semejantes que colecciona con avidez.”(1994: 22). La condición infantil se transforma en una suerte de escudo. El desprendimiento de los niños que se conforman con los desperdicios de otros, frente a la ambición del abuelo que considera tener en sus manos el negocio redondo, establecen una diferencia radical. Lo espontáneo aún habita en los niños, todavía los rescata del desamparo. Por otra parte se debe considerar que la abyección anida con más ahínco en los linderos del corralón y de la habitación en la que se han recluido los niños. En algunas ocasiones la salida a la calle es más bien percibida como una liberación:

Y se lanzó a la calle respirando a pleno pulmón el aire de la mañana. En el camino comió yerbas, estuvo a punto de mascar la tierra. Todo lo veía a través de una niebla mágica. La debilidad lo hacía ligero, etéreo: volaba casi como un pájaro. En el muladar se sintió un gallinazo más entre los gallinazos...Enrique, devuelto a su mundo, caminaba feliz entre ellos, en su mundo de perros y fantasmas, tocado por la hora celeste (1994: 27-28).

Vemos cómo el paisaje urbano ejerce una influencia determinante en el actuar de los personajes, fundamentalmente en aquellos que viven en contacto con los espacios de esa ciudad. La escritura de ciudad parece realizada a la inversa: ella escribe a sus personajes a causa de su sentido aniquilador, que a su vez es consumado en algunos de ellos –don Santos-. Los niños, aunque contaminados, no sucumben en esta atmósfera de derrota.

El aniquilamiento del abuelo producido por la grotesca voracidad del cerdo es el cierre más elocuente donde la preeminencia de lo abyecto constituye la construcción de la trama, pues alcanza el mayor nivel de degradación: la muerte violenta. Julia Kristeva advierte a propósito del tema: “El cadáver es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida” (Kristeva, (1988) 2004: 11).

“Los gallinazos sin plumas” es un relato cuya elaboración discursiva se sostiene a través de la estética de la abyección como propuesta personal y como visión de mundo de su autor. La inclinación de Ribeyro de representar en sus cuentos la realidad anodina o la realidad bajo el tamiz de la mediocridad de un escenario urbano contaminado de envilecimiento o de pobreza son sus constantes. No se trata, pues, de presentar lo abyecto por la fealdad o maldad que el término abarca como fin en sí mismo; sino de utilizarlo como un lente mediante el cual pueda mostrarse con mayor fidelidad lo que nos conmueve y nos preocupa. Ésa es su postura en la mayor parte de su producción literaria.

La ciudad: espacio de exclusiones

La abyección, segunda matriz temática que funciona como soporte de algunos relatos, puede presentarse de muy diversas maneras. Una de sus manifestaciones es el sentido de exclusión que se muestra en quienes lo viven como una actitud interior, asimismo a través de acciones concretas o bien mediante la conjunción de ambas. Esta última opción es la que se evidencia en el relato “Una aventura nocturna” (1958) que corresponde al libro *Las botellas y los hombres* publicado en 1964.

Desde las primeras líneas nos encontramos con Arístides, protagonista del relato, que es descrito a partir de la mediocridad que lo envuelve; su sentido humano afincado en su condición anodina lo ubica en el estrato de la exclusión:

A los cuarenta años, Arístides podía considerarse con toda razón como un hombre “excluido del festín de la vida”. No tenía ni esposa ni querida, trabajaba en los sótanos del municipio anotando partidas del Registro Civil y vivía en un departamento minúsculo de la avenida Larco, lleno de ropa sucia, de muebles averiados y de fotografías de artistas prendidas a la pared con alfileres (1994: 182).

La situación personal y laboral de Arístides, directamente vinculada a una localización social, se hará extensiva a los espacios urbanos en los que se encuentra prácticamente recluido. Por ellos deambula, percibiéndolos como espejos de sí mismo, de su vacuidad:

Arístides era cliente obligado de los cines de barrio y el usuario perfecto de las bancas públicas. En las salas de los cines, al abrigo de la luz, se sentía escondido y al mismo tiempo acompañado por la legión de sombras que reían o lagrimeaban a su alrededor. En los parques podía entablar conversación con los ancianos, con los tullidos o con los pordioseros y sentirse así partícipe de esa inmensa familia de gentes que, como él, llevaban en la solapa la insignia invisible de la soledad (1994: 182).

Sin embargo el hecho de que el personaje reduzca los territorios ciudadanos que frecuenta a unos pocos en los que puede sentir comodidad y, en consecuencia, aceptación, revela al mismo tiempo la conciencia de sí mismo como un otro desagradable, en calidad marginal. La postura de distanciamiento en la que se ve

subestimado y degradado frente a los demás o también a los espacios físicos que recorre es uno de los principios de la puesta en marcha del proceso de caída en la abyección que se despliega en variadas expresiones. La fealdad interior y exterior que ostenta Arístides encuentra cabida en los espacios urbanos del anonimato y la oscuridad; en los predios públicos de la ciudad convive con todos aquellos seres que de alguna manera se localizan dentro del lumpen social y que decoran cotidianamente los territorios ciudadanos. Los ancianos, los tullidos o los pordioseros unidos a él son caracterizados por el narrador como esa “inmensa familia de gentes” que coinciden fundamentalmente en el apartamiento por excelencia, esto es, en la soledad a la que se han visto reducidas sus vidas. Por ello esa sensación entendida como extravío y separación de lo social denuncia una pérdida mayor, vital: la de su existencia.

No es la actitud existencial del intelectual cuyo desarraigo radica en sentirse superior a los demás y por ello incomprendido. El aislamiento que procura el artista y que como *flâneur* le llevará a deambular por las calles, es completamente distinto al de los seres anónimos, prácticamente perdidos en los tentáculos de las grandes ciudades que advierten en los espacios públicos la aridez que fomenta lo desconocido, la sensación de pérdida y vacío que en general allí se localiza. La soledad produce una sensación de indefensión y orfandad que degenera en la expresión escatológica del acabamiento, la pérdida de uno mismo y el surgimiento de una identidad fragmentada que no alcanza ninguna plenitud. En este estado de cosas, el resultado común es el de la indiferencia como actitud vital.

El hombre mediocre, el asalariado medio, solitario, segregado de los grupos sociales favorecidos que se describe en el cuento, asume una actitud de apatía e indiferencia ante lo que le rodea. Se trata de un tipo social bien caracterizado y muy común en las grandes ciudades capitales en las que prevalece la ley del más fuerte, que en este caso es

el más hábil o el más rico. No podemos olvidar que Julio Ramón Ribeyro centra su atención justamente en este tipo social de hombres cuyo estilo de vida pareciera signado por el grisáceo tono de la mediocridad.

La ciudad no rechaza la presencia o permanencia de su protagonista, más bien, lo acepta; sin embargo las características de los territorios en los que deambula nuestro personaje son expresivas de una suerte de expulsión de un ámbito citadino más gratificante que debe, además, mantenerse en vigencia; el territorio restante es asumido como inalcanzable, y transgredirlo puede suponer una caída mayor dentro de los estratos de la marginalidad.

En el relato se presenta la salida nocturna de Arístides por la ciudad; sin embargo se advierte que el protagonista, “desertando de sus lugares preferidos” se encaminó por las calles del barrio Miraflores, famoso por su modernidad, opulencia y sus novedades arquitectónicas. Adentrarse en Miraflores no supuso para nuestro protagonista una experiencia visual especialmente grata. Más bien se revela una actitud indiferente, desconcertante ante las construcciones nuevas que descubría:

Recorrió toda la avenida Pardo, llegó al malecón, siguió por la costera, contorneó el cuartel San Martín, por calles cada vez más solitarias, por barrios apenas nacidos a la vida y que no habían visto tal vez ni siquiera un solo entierro. Pasó por una iglesia, por un cine en construcción, volvió a pasar por la iglesia y finalmente se extravió. Poco después de medianoche erraba por una urbanización desconocida donde comenzaban a levantarse los primeros edificios de departamentos del balneario (1994: 182).

La mención de los edificios por los que transita Arístides es elaborada a través del uso de sustantivos no adjetivados que otorgan un carácter anodino al espacio descrito: malecón, costera, cuartel, iglesia, cine en construcción. Apenas se advierte que las calles eran “cada vez más solitarias”. Algunos críticos de la obra de Ribeyro insisten en este detalle de laconismo verbal como una característica que evidencia un sentido más profundo en el escritor que ha sido definido como una postura crítica en la que se está cuestionando el valor de una modernidad caótica dentro de una ciudad que apenas se despoja de su condición pseudo-colonial. Adquiere un peso importante en esta postura la tradición que aún ofrece Lima de un pasado arcádico que todavía se añora: “Lima y los limeños vivimos saturados de pasado” dice Sebastián Salazar Bondy en su *Lima la horrible*.

Eva María Valero, especialista en el tema de ciudad en la obra de Ribeyro, cuya tesis principal refiere la noción de ciudad como expresión del estado de ánimo de los personajes del escritor peruano, apunta lo siguiente:

Puede plantearse también la carencia de descripción espacial como mecanismo semántico para la representación de ese desarraigo de los personajes en el medio urbano. Cuando protagonizan historias que transcurren en el espacio abierto de la ciudad, deambulan por sus calles arrastrando problemas cuyo peso existencial les impide toda visualización de un espacio que, además sienten ajeno y extraño (2003: 59).

En el caso que nos ocupa nos encontramos a un individuo cuya vida personal se ve reflejada directamente en la falta de atención de muchos de los espacios que lo rodean al asumirlos como parte del paisaje urbano. En esta ocasión, el cambio de rumbo le

concederá nuevas oportunidades: ve un café a media noche en el que sólo se encuentra detrás del mostrador “una mujer gorda, con pieles, que fumaba un cigarrillo y leía distraídamente un periódico” (1994: 183). La fuerza de la trama se afinca en la anécdota que allí se desarrolla, pues Arístides repentinamente siente que la soledad del local y la mujer que le dirige la palabra y hasta se sienta con él para tomarse el último trago de la noche son la gran oportunidad para salir del anonimato y de esa sensación de derrota que siempre lo acompaña.

Lo que llama la atención es cómo la ingenuidad de Arístides nubla sus posibilidades de discernimiento, al extremo de sentir que está logrando conquistar a la dama para vivir una aventura casual con ella. Esto le permitirá recobrar una virilidad casi olvidada en la rutina de los días. El suceso, claramente, le dará el impulso necesario para salir de esa experiencia pantanosa y gris en la que se ha convertido su vida.

La ilusión que se apodera del personaje modifica en gran medida las aristas que la realidad presenta; esto es, la dueña del café es descrita como una mujer de presencia más bien ordinaria, gorda, con los “hombros flácidos, salpicados de pecas”, las manos regordetas cargadas de joyas...sin embargo para Arístides ella era el objeto de un antiguo deseo que, de ser cumplido, pulverizaría los muros de desencanto que había creado a lo largo de toda su vida:

Sólo cuando la tuvo cogida del talle –tieso y fajado bajo su mano inexperta- tuvo la convicción Arístides de estar realizando uno de sus viejos sueños de solterón pobre: tener una aventura con una mujer. Que fuera vieja o gorda era lo de menos. Ya su imaginación la desplumaría de todos sus defectos (1994: 184).

La última frase de la cita es reveladora del proceso de inversión que puede llegar a realizarse a través de la imaginación del personaje, esto es, de cómo en un discurso subjetivizado intentará alcanzar una suerte de redención de sí mismo, deslastrándose de todos los elementos que la abyección cotidiana ha ido incorporando en su interior y, por supuesto, en su persona, en los lugares que lo van conformando. El lenguaje en esta ocasión funciona como herramienta personal, como vía que lo encamina por otros derroteros.

En este sentido Bryce Echenique, a propósito de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro, explica:

El individuo socialmente desamparado encuentra nuevo amparo en el discurso que lo sustituye. Se diría entonces que el sujeto del drama del subdesarrollo o de la modernización desigual puede perderlo todo salvo esa capacidad piadosa de recuperar su humanidad en la imaginación (1994: 13).

Arístides cumple a cabalidad con la caracterización que hace Bryce Echenique de muchos de los personajes ribeyrianos; es el hombre socialmente marginado en una ciudad de modernidad desigual, que rescata su estima mediante el trabajo y el discurso de su imaginación; no importa que la realidad sea visiblemente opaca, él puede llenarla de luz con tal de relatar más tarde su hazaña; así nos lo explica el narrador: “De buena gana hubiera pagado su consumo para salir a la carrera, coger el primer transeúnte y contarle esa maravillosa historia de una mujer que en plena noche le hacía avances inquietantes.” (1994: 184). Contar a los demás una experiencia maquillada es justamente la clave para deshacer de su vida el sentimiento de humillación que había sido para él un modo de ser. Recordemos que, según palabras de Kristeva, el sentido

extremo de lo abyecto está en la abyección de sí mismo, en ese experimentar que sólo siendo perversos o grotescos o bajos somos reconocidos; ésta se convierte en una suerte de espejo que nos muestra nuestro rostro real. Por otra parte, Ribeyro asume el discurso literario como una alternativa vital a través de la cual el ser humano y lo que le rodea pueda emanciparse de sí mismo para alcanzar mejores expresiones. Sin embargo, el estilo realista que lo caracteriza sostiene el tono de objetividad mediante el cual lo literario no pretende alcanzar visos redentores.

Por ello, a pesar del esfuerzo del personaje por salir de aquello que lo aplasta, su forma de ser lo conducirá más aún a la ridiculización extrema: ser burlado por la mujer a la que suponía conquistada. El poder que aparentemente ostenta aquel que cree haber seducido a otro, forma parte de la milenaria costumbre del que manda frente al que es obedecido, del fuerte frente al débil. Es el caso de las clásicas relaciones de géneros donde, tradicionalmente, el hombre tenía la última palabra. Cuando la mujer del café le advierte a Arístides que ya es la hora de cerrar, la respuesta del primero será una frase más bien imponente: “-Me quedo- dijo Arístides, con un tono imperioso que lo sorprendió” (1994: 185). El disimulo que sostiene la mujer al aceptar aparentemente el mandato del cliente, le permitirá, a petición de ella, que Arístides recoja todas las mesas y sillas que se encontraban en el café a la intemperie. Sólo en el último momento cuando el conquistador está levantando un pesado macetero es que ésta le cierra la puerta con el cerrojo para dejarlo allí, sin posibilidad ninguna de acercamiento. Las súplicas de Arístides para que la mujer abriese no tienen respuesta afirmativa.

La anécdota, si bien intrascendente, es muy elocuente del sentido aleccionador que como autor implícito Ribeyro pretende dejar asentada. La ciudad pareciera ser espejo de sus habitantes; al mismo tiempo los conforma, va cincelandos muchas de sus condiciones interiores más profundas. Lo ocurrido a Arístides muestra una degradación de valores

donde priva la ley del más astuto, del que puede sacar provecho de una situación embarazosa. La ciudad es el espacio en el que también converge lo heterogéneo, lo diverso, donde sus habitantes se rozan continuamente con la violencia y la sorpresa.

Arístides acude a un café que se encuentra en los linderos del barrio Miraflores, donde la gente que habita puede ser más perspicaz, ante la ingenuidad de otros que, paradójicamente, se perciben en condición superior. Así vemos:

Arístides obedeció. A mitad de su labor sudaba copiosamente. Guardaba las mesas, que eran de hierro y pesaban como caballos. La dueña, siempre en el dintel lo miraba trabajar con una expresión amorosa. A veces, cuando él pasaba resoplando a su lado, extendía la mano y le acariciaba los cabellos. Este gesto terminó de reanimar a Arístides, por darle la ilusión de ser el marido cumpliendo sus deberes conyugales para luego ejercer sus derechos (1994: 185).

En este caso, el personaje se sentía más hábil que la mujer, más dueño de la situación. El desenlace inverso en el cual se ve ridiculizado es expresivo de una deshumanización que da entrada a la crueldad, sin por ello caer en una situación de acabamiento. El narrador señala: “Arístides alzó el macetero por encima de su cabeza y lo estrelló contra el suelo. El ruido de la terracota haciéndose trizas lo hizo volver en sí: en cada añico reconoció un pedazo de su ilusión rota. Y tuvo la sensación de una vergüenza atroz, como si un perro lo hubiera orinado” (1994: 186).

Prevalece en el relato y se acentúa en el desenlace una actitud crítica por parte del autor implícito por medio de la cual la verdad, o mejor, la realidad relativiza los valores consagrados y cuestiona al sistema. Los espacios urbanos representados son territorios

en los que prevalece la ley del más hábil, no del más fuerte como convencionalmente se ha supuesto.

Caminos y encuentros

El sentido de movilización geográfica que priva en el relato nos sitúa en el llamado cronotopo del camino que, a su vez, dará paso al cronotopo del encuentro en el que se produce el nudo argumental y el desenlace del relato.

En el transcurso de la anécdota vemos que la cotidianidad o la rutina motivan a nuestro protagonista a deambular por calles desconocidas por las que no siente mayor gusto y que, paradójicamente, son las mejores de la ciudad de Lima. Inicialmente el narrador advierte que estos espacios nuevos llevan a Arístides a extraviarse, de modo que a medianoche “erraba por una urbanización desconocida”. El desdén ante lo nuevo, y aparentemente, lo más moderno, es muy evidente. Sin embargo, una vez que Arístides encuentra el café con terraza y mesas por doquier, se detiene frente a su vitrina. La presencia de la mujer sola lo intimida y nuestro personaje sigue caminando pasos más adelante. El narrador advierte:

Cien pasos más allá se detuvo y observó a su alrededor: los inmuebles modernos dormían un sueño profundo y sin historia. Arístides tuvo la sensación de estar hollando tierra virgen, de vestirse de un paisaje nuevo que tocaba su corazón y lo retocaba de un ardor invencible (1994:185).

Descubrir el café y, un poco después, aquellos inmuebles nuevos, provocan en él una metamorfosis a través de la que experimentará sentimientos distintos a los que regularmente percibía: Arístides sintió que literalmente se “vestía” del paisaje nuevo. La

sensación de renovación, de entusiasmo se apoderaba de su interior, inclinado siempre a la medianía. Es, pues, notorio el valor que le confiere el narrador al espacio que domina e incluso transforma a su personaje. La nueva urbanización por la que transita Arístides será el motor que dé movimiento a una actitud de inédito entusiasmo, con la que al mismo tiempo cree poder cambiar el rumbo de su vida. En este caso es pertinente mencionar la manera en que la ciudad influye en el estado de ánimo de sus habitantes, modificando no sólo el humor sino también su condición humana. No hay en él sensación de desasosiego, como han dicho algunos autores respecto a las ciudades que crecían desmesuradamente con la llegada de la modernidad. La Lima de la década de los cincuenta es la ciudad que ha ido desvistiéndose de su condición arcádica colonial para incorporarse a un proceso de modernización improvisado, por ello, más bien caótico, donde la migración del interior a la ciudad capital genera aún mayores conflictos urbanos y por ende sociales. Sin embargo la ciudad que aquí se describe no es la que Fernando Aínsa señala como el escenario que provoca en sus habitantes sensación de desamparo. Dirá el crítico:

Cuando el protagonista de la novela urbana mira a su alrededor siente siempre un gran desasosiego frente a las imágenes que ha ido trazando en el paisaje urbano el impacto de la revolución industrial y el crecimiento tumultuoso y desordenado de las grandes capitales. No hay un espacio feliz configurado en el límite del cemento y los grandes edificios. No hay esperanzas en el vientre del monstruo urbano (Aínsa, 1977: 353).

El desasosiego padecido por Arístides no coincide con la descripción de Fernando Aínsa; su malestar es más bien interior, provocado por una vida incompleta e infeliz, donde lo urbano cuenta con zonas en las que el protagonista percibe como suyas. Sin

embargo, avanzar por otras rutas de la ciudad le concederá nuevas posibilidades de convivencia y distintas alternativas para un cambio interior; es evidente que el cronotopo genera nuevas situaciones argumentales que llevarán a un desenlace en apariencia inesperado. La significación temático-compositiva adquiere preeminencia. En la larga travesía que ha realizado el protagonista donde el tiempo se ha vertido en espacio, que a su vez es el recorrido mismo, vemos una ciudad nueva, los cambios que en ella han ocurrido revelan cómo la modernidad ha ido apropiándose de todo. Los espacios que recorre Arístides son el producto que el capitalismo desigual ha traído consigo y que, según el narrador, nos muestra una ciudad carente de historia, esto es, una ciudad que ha perdido el valor que los años le habían concedido. El relato se organiza teniendo como sustento este juicio de valor: la ciudad se mira positivamente en la medida en que conserva su tradicional modo de ser. Se asume desde el extrañamiento cuando el ángulo que presenta es el de una modernidad vacua, en la que priva la ley del más astuto. A través del cronotopo del encuentro se construye uno nuevo al que podríamos llamar el de la ciudad-trampa, donde la ingenuidad y la torpeza están condenadas al ostracismo.

Como cierre

Los dos cuentos analizados coinciden -con las singularidades que cada uno ofrece- en plasmar una ciudad generadora de experiencias y sentimientos contrastantes; ciudad donde anida lo feo junto a lo bello, el pasado todavía solemne con un presente aún sin personalidad ni historia. Ribeyro pareciera coincidir, desde estilos disímiles, con Sebastián Salazar Bondy en su afán de “desmentir la Arcadia Colonial” (1964:13), tarea que considera el autor de *Lima la horrible* de “ingrata y penosa” pero necesaria ante la realidad que vivía la capital en los años cincuenta. Para desmentir, para mostrar otras

alternativas es necesario desmitificar, ridiculizando unas veces, agrediendo con la fealdad manifiesta otras o sencillamente mostrando la vida cotidiana de los habitantes “de a pie” que tanto abundan en las ciudades, en sus cascos urbanos, en sus periferias, en su aplastante presente.

En este estado de cosas la abyección y sus diversos rostros afloran inevitablemente. Los relatos se configuran alrededor del anti-héroe en el que prevalece la mediocridad que se establece en forma de ser, la soledad como única alternativa, la humillación, traje inevitable. Es este el protagonista por excelencia, centro de atención, ciudadano por antonomasia.

Carlos Fuentes: Entre la degradación y la denuncia.

La Ciudad de México es, entre las cuatro capitales seleccionadas, la más extensa y compleja, una de las más problemáticas. En ella se conjugan de manera imponente la belleza colonial junto a una modernidad de concreto con visos de futuro; la bonanza material y la postración de la miseria; las cada vez más escasas zonas verdes al lado de los segundos pisos del Periférico; los contrastes son hoy en esta mega-ciudad los mejores adjetivos para clasificarla.

La escritura de ciudad que se detiene en la capital mexicana es muy abundante, tanto en poesía como en narrativa, sea ésta novela o cuento. Carlos Fuentes es, entre los escritores de mediados del siglo XX y principios del XXI, uno de los que se ha ocupado recurrentemente del tópico. Desde su libro de cuentos publicado en 1964, *Cantar de ciegos*, hasta sus últimas obras, la ciudad, y muy concretamente, la Ciudad de México,

ha sido protagonista⁴ de ellos. Sin embargo, también es reiterativa la mirada crítica del autor frente a ella, tomando en cuenta su historia, los cambios físicos y sociales padecidos y la consecuente problemática que ha provocado en quienes la habitan. “La búsqueda de la identidad mexicana” a través de su ciudad capital es, para muchos,⁵ una obsesión en la obra de Fuentes.

En su narrativa breve, fundamentalmente la de su tercer libro de cuentos, *Agua quemada* (1981), también la Ciudad de México es el lugar por excelencia que reconstruye a quienes la padecen o la disfrutan; se aprecia en el libro una actitud de denuncia social ante la miseria ya masificada en la capital de aquellos años. En su célebre ensayo *La novela hispanoamericana* (1969) el autor reflexiona sobre la dificultad del escritor latinoamericano moderno para influir o, evidentemente, modificar o denunciar la realidad que se encontraba a su alrededor y que se convertía en asunto argumental de sus ficciones. Para Fuentes la manera de ejercer la crítica en el discurso de ficción se da a través del trabajo del lenguaje y de una nueva elaboración del mismo:

Radical ante su propio pasado, el nuevo escritor latinoamericano emprende una revisión a partir de una evidencia: la falta de un lenguaje. La vieja obligación de la denuncia se convierte en una elaboración mucho más ardua: la elaboración crítica de todo lo no dicho en nuestra larga historia de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas. Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado (Fuentes, 1969: 166).

⁴ No podemos dejar de lado la importancia que tuvo su novela *La región más transparente* publicada en 1958, de la que ya he hablado páginas atrás, considerada hoy como la primera novela cuyo personaje más relevante es la ciudad.

⁵ Entre otros Giuseppe Bellini apunta a propósito de la novela *Una familia lejana*, lo siguiente: “es un libro de construcción perfecta en el que vuelve la obsesión fundamental del narrador: la búsqueda de la identidad mexicana” (1999: 556).

Los presupuestos que declara necesarios para que la denuncia cristalice en el discurso los podemos ver, fundamentalmente, en sus novelas, sobre todo en *Zona sagrada* y *Terra Nostra*, donde el trabajo del lenguaje deviene en una estructura argumental fragmentada y compleja. Sin embargo estas técnicas no son precisamente las que utiliza en *Agua quemada*. En este libro los cuentos se estructuran siguiendo el patrón tradicional de la elaboración discursiva, en un tiempo cronológico lineal y en un espacio concreto. El lenguaje tampoco abunda en novedades léxicas y menos aún en construcciones vanguardistas que fracturen los planos narrativos. Se nota más bien que pervive la mirada crítica de filiación moderna por parte de quien observa una sociedad asentada en nuevas formas urbanas en las que se mantienen los más disímiles conflictos.

Antes de esta obra se había publicado, en 1964, otro de sus libros de cuentos: *Cantar de ciegos*. En los relatos allí reunidos los escenarios fluctúan entre la capital, las ciudades de provincia e incluso el mar. “El costo de la vida” es uno de los cuentos más representativos del libro donde la ciudad de México se convierte en esa tierra hostil que a pesar de sus atractivos lleva a sus personajes a la destrucción. Es la ciudad que apenas se adentra en la modernidad mostrando una clase media y un proletariado en creciente proliferación. El fenómeno, sin embargo, afectará a esa mayoría empobrecida que encuentra en la ciudad más que una posibilidad, un territorio abonado por la violencia, la desigualdad de clases e incluso la represión social y política. Su protagonista, Salvador Rentería, maestro sindicalizado, que, junto a otros, pretende ir a la huelga en búsqueda de un aumento de salario, encuentra la muerte a manos de aquellos que ejercían la censura clandestina. Previamente el protagonista ha recorrido la ciudad conduciendo un taxi rentado con el fin de ganar un sueldo que compensara la ínfima cantidad recibida como maestro. Es, pues, el mundo de las clases sociales desfavorecidas desde el punto de vista económico, conformado por aquellos emigrantes

salidos del campo, con el sueño de encontrar en la ciudad mejores alternativas de vida. La trama va orientada principalmente hacia la denuncia de una situación social y política que favorecía a unos pocos en detrimento de muchos. Es la ciudad moderna que apenas empieza a ajustarse en su nueva condición urbana de renovación y cambios; la ciudad de México que aquí encontramos sigue identificándose con el señalamiento que el autor hace en su obra reciente *En esto creo* (2002) donde se refiere a la ciudad como esa “selva urbana” que es “nuestra hechura” (2002: 246). Ciertamente, la ciudad que recorre Salvador es la que sus habitantes han estado haciendo de ella.

Del reclamo a la perversión en *Agua quemada*

Agua quemada llama la atención porque presenta perspectivas diversificadas. En primer término se trata de un libro integrado por cuatro relatos muy extensos. A pesar de referirse cada uno de ellos a situaciones completamente distintas, tienen como elemento unificador a la ciudad de México de los años sesenta. En algunas ocasiones se establece una relación de intertextualidad entre unos textos y otros que dota al libro de un sentido de totalidad poco común en las obras que reúnen cuentos.

“Éstos fueron los palacios” es el segundo relato. La historia se desarrolla en su mayor parte en los predios del centro de la ciudad de México –Zócalo, La Merced, la Catedral, las calles céntricas y en una vecindad de ese mismo centro, en la calle de la Moneda, cuyo nombre toma la vecindad-. Se trata de un antiguo palacete, como hubo muchos en esta zona de la ciudad, convertido en vecindad, es decir, rentado por sus dueños a familias pobres, generalmente inmigrantes campesinos que se trasladaban a la capital. En aquellas décadas la suma de la renta era irrisoria debido a la ley de congelamiento publicada en los años posteriores a la segunda guerra mundial, de modo que las vecindades agrupaban a gente de muy bajos recursos económicos.

El ambiente urbano que se impone en el relato está cargado de peculiaridades que le conceden riqueza a la trama más bien sencilla. En principio, encontramos dos personajes centrales: una anciana, doña Manuelita, tildada por la mayoría de loca, de extravagante, alucinada, y por otros, los menos, de persona tranquila. Así nos dice el texto:

Y otros opinan, doña Manuelita, ¿no es la persona más tranquila del mundo? ¿Por qué la difaman? Solitaria y vieja, sólo hace cosas ordinarias, nada de llamar la atención. Las macetas en la mañana, las jaulas en la tarde. Como a eso de las nueve, sale a hacer su mandado a La Merced y de regreso se detiene en el Zócalo, entra a la Catedral y reza un rato. Luego vuelve a la vecindad y se hace su comida. Frijoles refritos, tortillas recalentadas, jitomates frescos, hierbabuena y cebolla, chiles desmenuzados: los olores de la cocina de la señora Manuela son iguales a los que salen con el humo de todas las viejas estufas de carbones rojos. Luego de comer sola contempla un rato las parrillas negras y descansa, ha de descansar. Dicen que se lo merece. Fue criada de casa rica tantos años, toda su vida, como quien dice ((1981) 2003: 51-52).

A pesar de esta rutina aparentemente inofensiva, Manuelita tiene costumbres extrañas que desconciertan a sus vecinos: lava la ropa de noche, camina acompañada de docenas de perros a quienes alimenta con tortillas viejas, y vive del recuerdo de su hija, *la Lupe Lupita*, quien se ha alejado de la madre por razones que sólo se revelarán al final del relato. Todo esto hace de ella un ser más bien despreciable para la generalidad de los vecinos que desconfían de su presencia.

El segundo personaje es el Niño Luisito, hijo de una familia oriunda de Orizaba venida a menos. Se trata de un adolescente (tiene casi quince años) discapacitado cuya condición le ha valido el rechazo y burla de sus compañeros de escuela, más la extrema

atención de algunos miembros de su familia, especialmente de sus padres. Luisito se ha visto recluido a los límites de la vecindad para evitar el maltrato de los jóvenes de la escuela a la que acudía. Esta permanencia forzada en la vecindad se trastoca en ambiente propicio para que el joven y la anciana entablen una entrañable amistad que no es bien vista por los padres de éste.

Nos encontramos ante la construcción de personajes urbanos arquetípicos que encarnan una condición de inferioridad, una suerte de fealdad exterior ante los demás: la anciana empobrecida y senil cuyo deambular por las calles se convierte en modo de vida y el adolescente de vecindad, carente de bienes materiales y de capacidades físicas. Esto último genera sentimientos de exclusión, de modo que uno y otro perciben apoyo y solidaridad cuando están acompañados; entre ellos se crea, de alguna forma, una suerte de complicidad al sentirse semejantes; en este caso, la marginación de la que son objeto los identifica, situándolos en una misma corriente de afinidad.

Estos dos personajes son los pilares que sostienen la trama, de modo que desde el principio podemos anticipar la atmósfera que se impondrá en el relato, esto es, se establecerá un ritmo pendular entre la aprobación y rechazo de los demás hacia los dos seres. Aparentemente todo fluye a través del hilo de la cotidianidad y la rutina. La anciana va y viene por los espacios del centro de la ciudad; el niño, encerrado en su discapacidad, construye un mundo de fantasías que parte de la añoranza por la bonanza vivida en Orizaba

Desde este núcleo los sucesos que se desencadenarán podrán clasificarse de intrascendentes, si los percibimos a través de la óptica urbana, es decir, la del desenvolvimiento de una ciudad cargada de heterogeneidades, escenario y motor de hechos posibles y, en ocasiones, desmesurados. Lo que ocurre en el relato entrelaza la frivolidad con lo grotesco: Un grupo de jóvenes, en un tranvía, se apodera de uno de los

perros que acompaña siempre a la anciana y le cortan la cola de manera despiadada. Al descubrirlo doña Manuelita busca refugio en una de las capillas de la Catedral, junto a sus perros, para consolar al herido. Entre rezos y súplicas, curas y acólitos vendrán a sacar a empellones a la anciana con los animales que la siguen. La escena se describe desde el ángulo más degradante, pues toma en cuenta el maltrato de jóvenes dedicados a actividades espirituales que con saña despiden a la anciana y a sus perros. Más aún, observamos una evidente crítica al sentimiento religioso alienante que enseña a quienes lo viven a padecer lo que fuere como enseñanza divina:

Pero ya los curas y los acólitos la arrastraban lejos del altar, empujaban a los perros; un acólito enloquecido de furia les pegaba a los brutos con un crucifijo y otro los sahumaba con incienso para atarantarlos. Todos comenzaron a ladrar juntos y doña Manuela, maltratada, miró los féretros de cristal donde yacían las estatuas de cera de los cristos todavía más maltratados que ella o su perro el Nublado. Sangre de tus espinas, sangre de tu costado, sangre de tus pies y de tus manos, sangre de tus ojos, Cristo de mi corazón ve nomás cómo te han puesto ¿qué son mis sufrimientos al lado de los tuyos?, entonces ¿por qué no nos dejas a mí a y a mis perros decir nuestro dolorcito aquí en tu casa que es tan grande para que quepan tu dolor y el nuestro? ((1981) 2003: 65-66).

Lo moderno: presencia alienante

A medida que ocurren los sucesos, la ciudad, fundamentalmente su centro, se muestra como testigo silencioso, pero no menos activo, en todo lo que acontece. Las humillaciones padecidas por doña Manuelita se desarrollan en la calle: al perro lo mutilan en un tranvía, ella busca consuelo en la Catedral, Luisito, su hermana y la

madre ven cuando la anciana es lanzada al suelo en la entrada del templo. La ciudad se transforma entonces en el rostro del desamparo y la humillación. Pareciera que sólo brota de ella la violencia y el envilecimiento.

A pesar de que la obra fue publicada en 1981, a lo largo de los relatos se aprecian indicios cronológicos de la ciudad a través de los cuales un lector implícito ciudadano, conocedor de la misma puede ubicar la década en que los acontecimientos son contextualizados. Por ejemplo sabemos que en los años sesenta la capital mexicana se extendía hasta los alrededores de la Glorieta de Peralvillo, por ello en el relato se indica que ahí estaban las terminales de camiones y por esto también se señala que el canal del Norte estaba baldío. Asimismo se comenta que la colonia Lindavista “quedaba muy lejos”, como efectivamente resultaba en aquella época en que Lindavista era prácticamente el extremo norte de la ciudad, separado del centro por infinidad de terrenos igualmente baldíos. La zona como tal estaba concebida para gente adinerada pues ya para el momento la clase alta se alejaba del centro de la ciudad para instalarse en colonias colindantes aún con territorios deshabitados. Era éste el estilo que había impuesto la modernidad copiada del modelo norteamericano, que abandonaba sus caserones del centro de las ciudades para residir en zonas suburbanas, gracias a la comodidad del automóvil, cuya simple posesión connotaba, además, un estatus social elevado.

En el centro quedarían las clases medias-bajas, habitando casas señoriales muy deterioradas, a las que no se les hacía ningún mantenimiento. El Niño Luisito, convenciéndose a sí mismo de la suerte que falsamente tenía de vivir en la vecindad, reflexionaba refiriéndose a sus hermanos: “...entre los tres reunían bastante para irse a vivir a una casita de la colonia Lindavista, pero eso quedaba muy lejos y en cambio aquí, en la vecindad de La Moneda, tenían los mejores cuartos, una sala y tres

recámaras, más que nadie. Y en un lugar así, que había sido un palacio siglos atrás, al Niño Luis le era más fácil imaginar algunas cosas y recordar otras” ((1981) 2003: 57-58).

Los contrastes que la ciudad moderna plantea y que se aprecian en gran parte de las capitales latinoamericanas se ponen de manifiesto en el relato. Por una parte el abandono del centro por la clase adinerada para ser ocupado sobre todo por los campesinos, familias de clase baja o estudiantes del interior del país que acuden a estos lugares convertidos en su mayoría en pensiones y vecindades cuyos bajos costos les permitía sobrevivir. Este fenómeno ocurre en Ciudad de México, en Caracas, en Lima... a partir de los años cuarenta y cincuenta, para extenderse décadas más tarde.

Las periferias de estas ciudades que crecían de forma anárquica también eran habitadas por grupos aún más desposeídos, que anexaban sus techos de cartón y sus paredes de zinc con tal de vivir “en la ciudad”. Estos grupos, precisamente, se encontraban excluidos de los beneficios que la modernidad sí otorgaba a los demás ciudadanos, convirtiéndose sus zonas de habitación en espacios para la abyección debido a las condiciones muchas veces inhumanas en las que vivían. En este sentido la ciudad es una especie de espacio múltiple, un centro en el que la modernidad se pelea con la marginalidad; donde encontramos a una periferia ultramodernizada y a otra degradada. Todo esto la convierte también en el territorio de la heterogeneidad y la transformación constante.

Algunas de las descripciones que se hacen de los espacios urbanos coinciden con lo señalado; la modernidad incipiente altera a sus habitantes. Se aprecia una atmósfera hostil en la que la fealdad se impone:

Unos albañiles estaban levantando una barda en el terreno baldío de Canal del Norte. Pero apenas comenzaban a colocar los tabiques de cemento en un costado del lote abandonado y el Niño Luisito le dijo a Rosa María que se metieran por otra parte, lejos de los obreros. Ahora no había niños, eran unos grandulones vestidos de overol y camisetas rayadas, se reían mucho, tenían agarrado a un perro gris como la barda que se levantaba, [...] Detrás de ellos el rumor de la armada de camiones que se estrangula en la glorieta de Peralvillo. Camiones de pasajeros, camiones materialistas, mofles abiertos, humo, cláxones desesperados, un ruido imperturbable. En Peralvillo cogió el tren el Niño Luisito, el último tranvía de la Ciudad de México ((1981) 2003: 61-62).

Es evidente que la ciudad crecía a pasos agigantados y que esa ampliación no siempre favorecía a sus ciudadanos; lo que aquí se narra explica más bien que la modernidad naciente en la que todos se encontraban no les proporcionaba un buen acomodo. Así lo explica Fuentes en *La novela hispanoamericana* (1969) al señalar:

La modernidad había llegado a Latinoamérica. Y el escritor, si podría felicitarse de ganar con ello un número creciente de lectores, sólo admitiría con azoro que, expulsado de la elite y sumergido en la pequeña burguesía, confrontado con la proliferación de la masa urbana, su posibilidad de actuar inmediatamente sobre la realidad era menos fácil que en tiempos bucólicos de civilización contra barbarie. Pero había algo más: esa “civilización”, lejos de procurar la felicidad o el sentimiento de identidad o el encuentro con valores comunes, era una nueva enajenación, una atomización más profunda, una soledad más grave (1969: 177).

Los últimos adjetivos empleados por Carlos Fuentes son los que más elocuentemente representan las condiciones de los personajes de nuestro relato: la enajenación que parte

de una religiosidad mal entendida, de una condición social en desventaja, o de la soledad misma, promueven personalidades fragmentadas que viven bajo la capa impermeable de sus fantasías y sus recuerdos. Éstos les permiten rescatar el pasado arcádico que, real o ficticio, los llevará a vivir en un clima más seguro. Desde esta perspectiva no es de extrañar que los dos personajes que encarnan la discapacidad – física o mental- sean justamente los más inclinados a fantasear, a construir mundos inexistentes que podrían ser inofensivos o muchas veces perversos.

Llama la atención, por ejemplo, de qué manera doña Manuelita quiso proteger a su hija del asedio masculino, inventándole una enfermedad que le impedía caminar. Recluyó a la niña a una silla de ruedas hasta que alguno de los vecinos le descubrió el engaño. A partir de ese momento, la hija la abandona para siempre. Más adelante doña Manuelita explicará: “-Ahora te digo, hija, ahora que ya te fuiste para siempre, fue para salvarte a ti, siempre quise salvarte del mal destino de una hija de criada cuando es guapa, desde niña quise salvarte, por eso te nombre así, dos veces, Lupe Lupita, doblemente virgen, dos veces amparada hijita mía ((1981) 2003:74).

Se insinúa que el padre de Lupe Lupita es el dueño de la casa donde trabajaba la anciana; de tal modo que ésta la oculta de la lujuria del patrón a través de un recurso por demás enajenante; es, quizás, el rostro de la ignorancia de quienes no cuentan con más armas para defenderse de aquellos que consideran muy superiores. Más aún, en el texto se deja ver la relación de dependencia que todavía siente la anciana frente al padre de su hija, al que dice haber querido más que a nadie: “Quise protegerte porque eras lo único que me dejó tu padre. Ésa es la verdad. Quise a tu cabrón papá más que a ti y como lo perdí te quise como a él.” ((1981) 2003: 74). Se trata, pues, de una suerte de masoquismo en el que ser asediada por el patrón se convierte en tal privilegio que llega a generar un sentimiento sólido de fidelidad aún en la ausencia. Es, en gran medida, el

típico retrato de las criadas de familias adineradas; gente cuya desigualdad social crea sentimientos de subestimación hacia ellas mismas y de servilismo ante los dueños de las casas. El sentido de esclavitud se hace presente a modo de experiencia interior, así lo declara Manuelita: "...y yo me hago de cuenta que todavía sé recordar el amor, mi único amor, el papá de Lupe, amor de criada, a oscuras, a tientas, rehusado, nocturno, hecho de una sola palabra repetida mil veces. –No...no...no...no..." ((1981) 2003: 77). La escena de aparente ternura por el recuerdo de aquel amor, resulta insultante ante el sentido de realidad que brota en todo el relato, donde la degradación encuentra sus mejores espacios.

La vecindad y la calle: cronotopos del encuentro y del camino

En la vecindad de la Moneda la modernidad ha llegado a través de los rostros de mayor pesadumbre. Las nuevas construcciones, la extensión de los límites de la ciudad que se hace pequeña para la suma de sus habitantes son, sin embargo, ecos lejanos en medio del ambiente clasemediero y alienante que se respira en la vecindad, y que corresponde a otros matices que adquiere la modernidad. Se trata de una vida urbana cuya complejidad otorga pocas alternativas a quienes la padecen desde ángulos menos favorecidos. Por ejemplo, se nos explica cómo el padre de Luisito va caminando a su trabajo, de esta forma ahorra dinero y tiempo frente a otros que invierten ambos:

Todo se había ido vendiendo a medida que la familia empobreció y vino a dar a la Ciudad de México, porque aquí había más oportunidades que en Orizaba y a su padre le dieron chamba de archivista en la Secretaría de Hacienda, su papá se iba caminando todos los días, ahorra camiones, casi todos los oficinistas tenían que perder dos o tres horas diarias para

llegar al Zócalo de sus casas en las colonias apartadas y regresar después del trabajo ((1981) 2003: 57).

El caos vial que vive hoy la ciudad de México se asienta, como se ve, en décadas ya lejanas. Es evidente que los personajes que viven en la vecindad proceden de muy diversos orígenes pero tienen como elemento común la limitación económica que los obliga a compartir gran parte de su cotidianidad con vecinos en extremo cercanos y extraños. Tanto la calle como la vecindad son, pues, dos espacios en los que se configura el cronotopo del camino, representado en la primera; y el del encuentro, que se lleva a cabo en ambas.

Vemos que en la vecindad, lugar en el que ocurren gran parte de los sucesos y el desenlace argumental, se establece la intersección de un tiempo que se vierte en un espacio constituyéndose así el cronotopo del encuentro, de gran complejidad por la condición híbrida de la que participa y que oscila entre lo privado y lo público, lo cotidiano y lo trascendente. Asimismo, los encuentros que aquí se producen no tienen el carácter casual del cronotopo del camino, sino que se establecen como parte central del argumento pues en ellos se desarrollan los diálogos, es decir, el intercambio de ideas y acciones que expresan los personajes. La vecindad, de alguna manera, expresa el pulso social, histórico de una época, mezclándose con biografías y cotidianidades que se ven alteradas en este cronotopo.

La calle como nuevo cronotopo del camino dará cuenta de diversos encuentros entre los personajes y de los modos de vida de los mismos; entroniza además a lo urbano como condición cronotópica propia de la modernidad. El narrador recrea en el relato espacios públicos con referentes reales, lugares cuya carga simbólica está sobresaturada, como es el caso del Zócalo, la Catedral, o calles y avenidas que se

convertirán en las grandes arterias viales de la ciudad. En esta ocasión funcionan como umbrales, es decir, espacios en los que se desencadena la crisis y la ruptura vital; en ellos se irá gestando un desenlace que se produce, más tarde, en la vecindad, a través de la caída moral de los personajes.

La abyección como propuesta estética arranca, fundamentalmente, de dos elementos: la indigencia de sus personajes y los cronotopos donde la temporalidad se sumerge del todo en espacios en los que se combina lo privado con lo público, lo social y lo degradado. Constantemente se describen zonas donde se aprecia abiertamente la pobreza, o aquellas en las que la violencia deja su sello indeleble. Usualmente los dos protagonistas se encuentran entre despojos y suciedad, sintiendo que, de alguna manera, hay una simbiosis entre el lugar y ellos mismos:

Doña Manuelita sí sabía. Cuando le empujaba la silla hacia los lugares feos, los terrenos baldíos del Canal del Norte, a la derecha de la glorieta de Peralvillo, era ella la que hablaba y le mostraba los perros, había más perros que hombres por estos rumbos, perros sueltos, sin amo, sin collar, perros paridos quién sabe dónde, nacidos del encuentro callejero entre otros perros igualitos a ellos, un perro y una perra que se quedaron trabados después de culear, ensartados como dos eslabones de una cadena tiñosa mientras los chamacos del barrio reían y les tiraban piedras y luego separados para siempre, para siempre, para siempre ¿cómo iba a recordar una perra a su macho cuando paría sola, en un terreno de éstos, a su camada de cachorros abandonados al segundo día de nacer? ¿cómo iba a recordar a sus propios hijos la perra? ((1981) 2003: 56).

La afición de la anciana por los perros callejeros, costumbre por demás común en los mendigos que deambulan por las calles, es un signo que marca énfasis a su condición

personal. Se trata de una indigente, cuya pobreza es mitigada por la compañía de otros seres que viven su misma situación degradante y muchas veces abyecta. La vida de los perros aquí descritos está muy lejos de ser percibida con una mirada comprensiva. Estos animales domésticos, sin embargo, han sido clasificados como “el mejor amigo del hombre” por su inclinación a la fidelidad, por su capacidad de hacer compañía a los seres humanos, y, en muchas ocasiones, por su docilidad. No olvidemos que también la literatura ha tomado en cuenta a los perros por sus cualidades más que irracionales. Argos, el perro de Ulises, ya moribundo fue el único en reconocerlo a la vuelta del héroe épico a su patria Ítaca; Jorge Luis Borges lo recuerda en su cuento “El inmortal” cuando bautiza con el mismo nombre al troglodita que, más adelante, se revelará como el mismísimo Homero.

El tratamiento que le brinda el narrador a los perros callejeros que son del gusto de doña Manuelita, distan mucho de poseer las características que ennoblecen a estos animales. Son, más bien, seres perdidos, sin noción de sí mismos, incapaces de cuidar a sus cachorros ni dos días después de nacer. Estos elementos los coloca en los niveles más bajos en su condición de animales domésticos.

El sentido de degradación que adquiere la anciana junto a los animales la coloca en el mismo nivel de abyección en el que ellos se encuentran, convirtiéndose, estos últimos, en símbolos que revelan el desmedido envilecimiento en el que los actores urbanos –y por tanto la ciudad misma- pueden no sólo habitar, sino transformarse. Algo semejante ocurre con Luisito, cuya costumbre de ir a observar a los animales en los terrenos baldíos de Canal del Norte es razonada más adelante cuando le explica a la anciana: “Siempre que voy al llano y miro cómo maltratan a los perros siento gusto”, y después concluye: “Me digo que si no fuera por ellos, a mí me tocaría la paliza. Como si los

perros estuvieran siempre entre los demás muchachos y yo, sufriendo por mí. ¿No soy más cobarde que nadie, Manuela?” (2003: 67).

La facultad vicaria que reconoce el joven en los perros no es más que la manifestación de sus sentimientos más íntimos: su discapacidad ha mutilado de tal forma el concepto de sí mismo que Luisito siente que frente a los seres normales, él es un animal como los perros que ve en la calle a quienes se les agrade impunemente. El envilecimiento que él mismo percibe recuerda de nuevo la idea de Kristeva al señalar que el mayor estado de abyección es el de no poder verse sino a través de lo abyecto. Hay, pues, un trabajo de degradación de la abyección misma mediante el vínculo que se establece entre personajes humanos con animales, ubicándolos a todos en la condición de desechos sociales.

Este estado de cosas armarán la plataforma para el desenlace: Luisito y doña Manuelita en grotesco binomio bailan su primera y última pieza, al compás de los ladridos de los perros que para ellos son música clásica:

Los veinte perros de la señora Manuelita estaban en el patio, ladrando todos juntos , ladrando de alegría todos, El Nublado, los tiñosos, los hambrientos, las perras hinchadas de gusanos o de embarazo, quién sabe, el tiempo lo diría, las que habían parido hace poco más perros, con las tetas arrastrándoles, más perros para poblar la ciudad de huérfanos, de bastardos, de hijitos de la virgen refugiados bajo los aleros barrocos de los Sagrarios: doña Manuela tomó de la cintura y la mano al Niño Luisito, los perros ladraban felices, miraban a la luna como si todas las noches de luna fuesen la primera noche del mundo, antes del dolor, antes de la crueldad, y Manuela guió a Luisito, los perros ladraban pero la criada y el muchacho oían música, música antigua, la que hace siglos se escuchó en este palacio”(1981) 2003: 76).

Esta escena reúne a aquellos que han venido conformando el cuadro escatológico y cuyo cierre pareciera atar de forma definitiva a unos con otros. La ciudad, según se señala en la cita, es la que acoge a todos, la que va adquiriendo un rostro a través de la presencia de este lumpen que forma la escoria de la sociedad –huérfanos, bastardos, perros tiñosos y hambrientos...,- poblarse de ellos es hacerse a su imagen.

Sin embargo, las últimas líneas comentarán la desaparición de la anciana esa medianoche. Sólo Luisito permanece en el mismo lugar. Los demás: la luna, la música, los perros y Manuelita han desaparecido.

El desenlace del cuento, más bien abierto, es cónsono con la representación de espacios donde el tiempo transcurre indefinidamente en lugares como la ciudad, que adquieren, igualmente, sentidos de infinitud, de constante renovación, y por ello, proclive a la evolución de hechos inesperados, sean ellos llamativos, trascendentes o cotidianos. Si observamos detenidamente el sentido argumental del relato podemos percibir que no existe un acontecimiento central que necesite alcanzar un desenlace. Si bien los hechos que ocurren no se presentan aisladamente, sin embargo carecen de una trama que los concentre a todos. El autor presenta las desventuras de una anciana y un niño por su discapacidad física y económica, que pareciera extenderse a lo moral. Se trata de escenas de un gran “teatro de la vida”, como podría clasificarse la experiencia cotidiana en la ciudad. Que el final del relato sea simplemente la presencia solitaria del adolescente, al darse cuenta que ya la anciana y los perros no están en la vecindad, nos habla de un continuo temporal y espacial que se mantendrá vivo, al margen de la representación ficcional. También eso es la ciudad.

La abyección como propuesta descansa en el cronotopo del encuentro y del camino; se manifiesta y se consolida a través de ellos y, en ellos, adquiere un carácter moralizante. El autor implícito pretende ser guía que desvele lo que la vida urbana puede depararnos.

La Ciudad de México: ironía y sátira

“Las mañanitas”, tercer cuento del libro *Agua quemada*, abre alternativas de lectura diferentes en torno a la ciudad. Ahora nos encontramos con un texto cuya dominante es la ironía y la sátira como otra de sus formas de expresión.

Más que un juego retórico, la ironía ha sido entendida como una actitud propia del pensamiento moderno a través de la cual se asume una postura diferente frente al mundo, en el que prevalece el sentido del juicio ante todo lo que nos rodea. Ese juicio, sin embargo, es desmitificador, pretende desmontar esquemas anquilosados desde todas las perspectivas posibles. Al respecto señala Víctor Bravo:

La visión irónica es la visión nacida en las entrañas mismas de la cultura moderna. Superando la persistente ceguera que afirma las presuposiciones de lo real y de la verdad como los horizontes plenos del existir, la visión irónica pone en evidencia inesperados pliegues y vertientes donde no es la certeza sino la incertidumbre, no el reconocimiento sino el sin sentido lo que quiere brotar como lo indomable y el vértigo que siempre, por más que los ignoremos, nos acosan (Bravo, 1993: 3).

La orientación del crítico va, más bien, hacia la manera en que la ironía abre alternativas de interpretación diferentes, en las que se descubre lo incierto o lo absurdo como expresión de lo real. Efectivamente, coincide en que la ironía concede posicionamientos distintos ante el mundo; estos no necesariamente colindan entre lo difuso o lo ambiguo; va más allá, presentándonos la alternativa de una mirada incisiva sobre los fenómenos sociales, culturales y artísticos en los que se pueda verdaderamente desacralizar lo que se había impuesto como inmutable. Lo transitorio, noción propia de la modernidad, da pie a que estos ejercicios reflexivos escarben en los más íntimos meandros de nuestro ser social y personal.

La ironía alcanza amplios espectros de enunciación; entre los más comunes están la parodia, la sátira, lo absurdo, lo grotesco desde la perspectiva de la abyección y también el horror. Estos últimos, en cuanto al posicionamiento que el cuerpo y sus excrecencias han tomado como exaltación de lo feo. En el discurso irónico hay una intencionalidad de ridiculización y degradación de valores, formas e ideas asumidas por grupos sociales o por individuos. Sin embargo, la labor del ironista no es aislada, responde a un sentimiento colectivo, que lo sostiene y legitima su posición. En general, el proceso de ridiculización va orientado a destruir, mediante la degradación, el objeto de atención, de modo que para el ironista su discurso es prácticamente un arma letal que acabará o modificará aquello que evalúa.

La mirada del autor implícito en “Las mañanitas” es abiertamente irónica. El relato centra su atención en la vida de Federico Silva, solterón, gran burgués, que ha vivido siempre junto a su madre viuda, doña Felicitas Fernández de Silva. El relato ha sido estructurado a través de patrones sociales arquetípicos: Federico encarna al hijo soltero de padres adinerados, cuya fortuna le ha dado la posibilidad de no trabajar nunca. Vive de las rentas de propiedades heredadas. Se le describe como un hombre de rasgos

aindiados, pero el narrador, asumiendo la postura de ridiculización que mantendrá en todo el relato, le asigna el eufemismo de “orientales”, dato éste que le dará más prestigio social: “...Federico Silva, llamado por sus amigos el Mandarín. Es que sus rasgos orientales eran tan marcados que hacían olvidar la máscara indígena que los sostenían”. Más adelante se añade: “Sucede con muchos rostros mexicanos: esconden los estigmas y accidentes de la historia conocida y revelan el primer rostro, el que llegó de la tundra y las montañas mongólicas” ((1981) 2003: 83).

Desde el principio el narrador presenta los hechos a través de la mirada deformada del protagonista, aunque el relato se desarrolla en tercera persona. Otras veces, sin embargo, veremos de su parte comentarios censuradores, como el que acabamos de citar, donde se produce un distanciamiento evidente para establecer una crítica directa, poco común en la producción narrativa actual donde el narrador tiende cada vez más a ocultar su punto de vista. Aún así, el tono irónico que se mantiene en su voz es ya de suyo una postura también distante, un juicio que alcanza las tonalidades de la mordacidad. Desde este ángulo el lector observará el transcurrir del relato.

La madre de Federico presenta el arquetipo de la madre-esposa, encarnación del complejo de Edipo. Es absorbente, manipuladora y terriblemente cursi. Esta característica es la misma que reviste la personalidad de Federico, mimetizado en la madre, a pesar del rechazo que siente por ella. La carga emocional que impone doña Felicitas al hijo es manifiestamente castradora, al extremo de que su muerte ocurrida en las primeras páginas del cuento, lejos de liberarlo de su pesada alienación lo mantiene en el mismo aislamiento, revistiéndose de la pose social como actitud de vida.

A partir de estos dos personajes, fundamentalmente de Federico, el discurso se orientará a mostrar el mundo de banalidad en el que sostenían sus vidas. El escenario

que se dibuja se reviste de una frivolidad que raya en lo grotesco. De la madre se nos dice:

Colgaba el teléfono blanco, sentada en la cama con respaldo de estaño bruñido, rodeada de almohadones blancos, cubierta por las pieles blancas, la gran muñeca anciana, el polichinela lechoso, polveándose con grandes aspavientos la cara harinosa en la que los ojos flameantes, la boca anaranjada, las mejillas rojas eran cicatrices obscenas, manipulando con *panache* la borla blanca, envolviéndose en una nube perfumada y tosijosa de polvos de arroz, talcos aromáticos, la cabeza calva protegida por una cofia de seda blanca ((1981)2003: 94).

Además de un aspecto exterior en el que sobresale el mal gusto y el anquilosamiento, se enfatiza la actitud rastrera que ha asumido la madre de nuestro protagonista a lo largo de su vida, al extremo de que, con su muerte, Federico de nuevo recuerda los buenos momentos que experimentó con el solaz que le proporcionaba una mirada a la ciudad desde su balcón en tiempos ya remotos:

El día que enterró a su madre empezó realmente a recordar. Es más: se dio cuenta que sólo gracias a esa desaparición le regresaba una memoria minuciosa que fue soterrada por el formidable peso de doña Felicitas. Fue cuando recordó que antes las mañanas eran anunciadas por la medianoche y que él salía al balcón a respirarlas, a cobrarse el regalo anticipado del día ((1981) 2003: 86).

La ciudad será el motor que ponga en marcha el derrumbamiento de esa caricatura imperial que se plasma en el relato. De nuevo el autor implícito establece puntualmente

elementos que permiten al lector ubicar una cronología urbana concreta: según los datos presentados nos encontramos a fines de los años sesenta, cuando la modernización de la infraestructura urbana se aceleró para presentar una ciudad pujante al mundo. México había sido nombrada sede de las Olimpiadas de 1968 y la capital debía sorprender gratamente a sus visitantes. Meses atrás había sido puesta en funcionamiento la línea uno del metro, que unía la zona de Tacubaya con la Avenida Zaragoza, una de cuyas estaciones más grandes era la de Insurgentes, mencionada en el relato como “la gigantesca plaza a desnivel”. Pocos años atrás se abrió la sección que hoy conocemos como Periférico Norte que, en realidad, era parte de la ya existente autopista México-Querétaro. Es justamente este hecho el que da inicio al texto. Desde la perspectiva del personaje, el narrador explica cómo era la ciudad de México:

Antes, México era una ciudad con noches llenas de mañanas. A las dos de la madrugada, cuando Federico Silva salía al balcón de su casa en la calle de Córdoba antes de acostarse, ya era posible oler la tierra mojada del siguiente día, respirar el perfume de las jacarandas y sentir muy cerca los volcanes.

El alba todo lo aproximaba, montañas y bosques. Federico Silva cerraba los ojos para aspirar mejor ese olor único del amanecer en México; el rastro sávido, verde de los légamos olvidados de la laguna. Oler esto era como oler la primera mañana. Sólo quienes saben recuperar así el lago desaparecido conocen de veras esta ciudad, se decía Federico Silva ((1981) 2003: 79).

A través de un tono aparentemente poético, se describe a la ciudad exaltando la cercanía con la naturaleza, al extremo de confundirse con ella. Una segunda lectura del párrafo deja ver la burla implícita. Se dice que México era una ciudad “con noches

llenas de mañanas”; la paradoja que pretende maravillar por su aparente ingenio, muestra la afectación que caracteriza al personaje. Más adelante se especifica que Federico acostumbraba salir a su balcón antes de acostarse a las dos de la madrugada; el detalle, de suyo inofensivo, revela las costumbres de aquellos que experimentan una vida regida por la comodidad, o más aún, por el ocio.

Dentro de este contexto, la mayor contrariedad que padece nuestro protagonista es el hecho de que su casa, antes rodeada de un escenario bucólico, ahora se encuentra aprisionada en cada costado por edificios grandes que provocaron el desnivel de su vivienda. En general se emplea un tono reprobatorio ante los cambios que la modernidad ha ido trayendo a la ciudad, al extremo de considerarlos como algo personal: “¿Cómo no iba a defender todo esto contra la agresión de una ciudad que primero fue su amiga y ahora resultó ser su más feroz enemiga?”((1981) 2003: 82). La ciudad adquiere un estilo personal; en ella se dibuja un rostro que, según los criterios de Federico Silva, la afea, degradándola ante la presencia de aquellos que constituyen la jungla urbana:

Le mataron sus noches llenas de amanecer. Su barrio se volvió irrespirable, intransitable. Entre los miserables lujos de la Zona Rosa, patético escenario cosmopolita de una gigantesca aldea y el desesperado aunque inútil intento de gracia residencial de la colonia Roma, le habían abierto a Federico Silva esa zanja infernal, insalvable, ese río Estigio de vapores etílicos que circulaba en torno al remolino humano de la plazoleta, cientos de jóvenes chiflando, mirando pasar el esmog, dándose grasa, esperando allí sentados en esa especie de platillo sucio que es la redonda y hundida plaza de cemento. El platillo de una taza de chocolate frío, grasoso y derramado ((1981) 2003: 80).

Federico Silva representa a la vieja aristocracia que lanza sus últimos estertores en una ciudad que cada vez admite con menor facilidad tales abismos entre unos y otros. El desfase personal que experimenta el personaje frente a lo nuevo se extiende a todo lo que lo rodea, de tal manera que la ciudad y sus cambios serán para él una expresión de corrupción de la que no quiere formar parte. El rechazo se traduce en aislamiento, al extremo de que sus paseos a la capital se reducirán a salir caminando hasta el restaurant Bellinghausen en la calle Londres, donde todavía se encuentra. Es uno de esos lugares concurridos por gente adinerada, que hoy se mantiene sin el fausto de antaño.

El grupo social al que pertenecía Federico se encontraba encorsetado en las normas establecidas por ellos mismos; querían, sobre todo, mantener la distancia que su conciencia de clases les imponía, considerándose superiores no sólo por la ventaja económica, sino por la herencia que conferían sus antepasados: “y Federico, por lo Fernández, descendía de un edecán de Maximiliano y, por lo Silva, de un magistrado de Lerdo de Tejada. Prueba de estirpe, prueba de clase mantenida por encima de los vaivenes políticos de un país tan dado a las sorpresas, tan dormido un día, tan alborotado al siguiente.” ((1981) 2003: 85). Entre esos devaneos políticos, tanto Federico como sus amigos habían logrado aprovisionarse de riquezas que les asegurarían una pensión de por vida y que además revelaban su rastrera condición moral: “Cada uno de ellos había tenido la suerte de apropiarse oportunamente una parcela de la riqueza de México, minas, bosques, tierras, ganado, cultivos y convertirla rápidamente, antes de que cambiara de manos, en lo único seguro: bienes raíces en la Ciudad de México” ((1981) 2003: 89).

El desdén de Federico hacia todos aquellos que no eran de su círculo social es justamente lo que provocará el desenlace trágico del relato. Un grupo de jóvenes callejeros entrará a su casa a robarle sus pertenencias, por las que más aprecio siente.

Eran quienes habían estado mirándolo pasar diariamente; él, por supuesto, nunca se había percatado de la presencia de los delincuentes: “Todos los sábados se reunían a jugar mah-jong con sus amigos y el Marqués le decía: -No te preocupes, Federico. Por más que nos choque, debemos admitir que la Revolución domesticó para siempre a México. No había visto los ojos de resentimiento, los tigres enjaulados dentro de los cuerpos nerviosos de todos esos jóvenes sentados allí, mirando pasar el esmog.” ((1981)2003: 85).

El diálogo entre los jóvenes ladrones y Federico demuestra claramente el abismo social que los separaba y que el agredido acentuó al insultarlos groseramente. Brota entre ellos la lucha de clases, azuzada por el desdén de uno y el sentimiento de humillación de los otros. A continuación transcribo algunas líneas del diálogo:

- ¿Nunca nos has mirado cuando pasas frente al merendero, viejito?
- No. Nunca. No me ocupo de...
- Ahí está el detalle. Debías de fijarte más en nosotros. Nosotros sí nos fijamos en ti, llevamos meses fijándonos, ¿verdad, Barbero?
- Cómo no. Años y felices días, Pocajontas. Yo que tú me sentiría de lo más ofendida, palabra, de que el viejales no se haya fijado en ti, tú tan cuero, tú tan a todo dar, con tus andares de Tongolele de la nueva onda, nomás ((1981)2003: 99-100).

Federico Silva fue degollado con la navaja de afeitar que uno de los delincuentes llevaba consigo; sólo quedaron de él cuatro cartas que había escrito a modo de despedida algunos meses atrás. También aquí su comportamiento se revela desde la más acre cursilería. La carta a María de los Ángeles Valle viuda de Negrete pareciera ser un texto rescatado del último romanticismo latinoamericano. Transcribo algunas líneas:

Por eso te escribo ahora, antes de morir. Tuve siempre un amor, sólo uno, tú. El amor que sentí por ti a los quince años lo seguí sintiendo toda mi vida, hasta morir. Te lo puedo decir ahora. En ti conjugué la necesidad de mi celibato y la necesidad de mi amor. [...] Piensa en mí, recuérdame. Y dime si puedes explicarte lo que ahora te digo. Acaso sea el último enigma de mi vida y muero sin descifrarlo. Todas las noches, antes de acostarme, salgo al balcón de mi recámara a tomar aire. Trato de respirar los presagios de la mañana siguiente. Había logrado ubicar los olores del lago perdido de una ciudad, también perdida. Con los años, me va resultando cada vez más difícil ((1981)2003: 105-106).

La última línea de la cita revela la verdadera y más íntima mirada del personaje hacia la sociedad que lo rodeaba y que estaba asimismo encarnada en la ciudad. El sentido de pérdida, de acabamiento, traduce no sólo su postura ante la vida, también delata las razones de su muerte; el aislamiento, la desadaptación y la arrogancia con que enfrenta lo que considera fuera de su ámbito de gran burgués, lo llevarán, indefectiblemente, a la muerte.

Ciudad moderna: el gran cronotopo

Los espacios en los que se desenvuelve el relato son la ciudad moderna y la casa-habitación, último refugio de nuestro protagonista. En su descripción del cronotopo, Bajtin insiste en que ha centrado su estudio en los que él llama “grandes cronotopos”, cuya característica relevante es la de ser “abarcadores y esenciales”. Sin embargo éstos pueden incluir “un número ilimitado de cronotopos más pequeños: pues –señala Bajtin– cada motivo puede tener su propio cronotopo” ((1975) 1989).

Efectivamente, en el relato analizado encontramos el cronotopo de los espacios públicos, que sustituiría al cronotopo del camino que menciona Bajtin a propósito de las novelas de aventuras. En el caso que nos ocupa, el de los relatos urbanos, la calle es el icono por excelencia de la ciudad, el que conformará el cronotopo del camino, lugar en el que se construyen los cronotopos del encuentro. Sin embargo en este relato los hechos que provocan el desenlace arrancan de los espacios públicos, calles, avenidas, cafés en los que no se presentan encuentros; más bien estos cronotopos provocarán un continuo de desencuentros que culminará en uno mayor: la muerte del protagonista a manos de jóvenes hippies que lo conocían al verlo transitar espacios urbanos con desdén y arrogancia. La ciudad, como gran cronotopo, regula y modifica situaciones que igualmente son organizadores argumentales de la ficción y que permite la construcción de nuevos discursos.

El narrador, desde la óptica de su protagonista, describe en tono de burla y rechazo el panorama urbano que contempla cotidianamente. Entre otros ejemplos se encuentran los cambios que en la infraestructura urbana de la ciudad se hacen inminentes, de modo que Federico Silva, adherido a un sentimiento romántico fuera de época, se siente excluido de lo que ahora constituye el paisaje de su ciudad. Hay, pues, en el protagonista una percepción degradante de la ciudad como espacio para la alienación, la sordidez y la suciedad:

El cruce de Insurgentes, más bien, era como un portaviandas urbano: una vía alta, a veces más alta que las azoteas vecinas, por donde corren los automóviles, luego las calles cerradas por mojones y cadenas, después las escaleras y túneles que comunican con la plazuela interna llena de restaurantes de mariscos y expendios de tacos, vendedores ambulantes, mendigos y trovadores callejeros; y estudiantes, esa cantidad salvaje de

jóvenes sentados comiendo tortas compuestas, chiflando y mirando el paso lento del esmog mientras el boquerito les limpia los zapatos, chuleando y albureando a las muchachas de minifalda, chaparritas, nalgonas, de piernas flacas; la jipiza, plumas, párpados azules, bocas espolvoreadas de plata, chalecos de cuero y nada debajo, cadenas, collares. Y finalmente la entrada al metro: la boca del infierno ((1981)2003: 79-80).

La descripción urbana de la ciudad de México es hoy semejante a la realidad de nuestras grandes ciudades. En ese ambiente se presenta una tendencia a la desaparición de la línea fronteriza entre las clases sociales. El anonimato, la uniformidad que crea el clima estudiantil, así como todos aquellos habitantes de ciudad que se incorporan a sus espacios públicos, convergen en un todo heterogéneo donde hay poca posibilidad de sobresalir. El sentido elitista que caracteriza a Federico Silva está reñido con la jungla urbana; es inadmisibles para sus esquemas mentales prerrevolucionarios. Es a través de esta exclusión que el personaje va construyendo su conclusividad, de modo que su condición última será la del hombre apartado radicalmente de todo lo que le rodea, a excepción de su casa y de las reliquias que en ella alberga.

Esta expulsión personal configurada por él mismo es lo que genera, en último término, sus más desagradables sentimientos humanos, al extremo de formar en su interior un sentido de sutil perversión en la que la bajeza se encuentra maquillada de desdén. Así lo vemos en su manera de reaccionar ante todo lo que tiene alrededor. El tiempo que corre en el espacio ha minado la posibilidad de adaptación de este gran burgués que se niega a perder lo que, en realidad, ya había desaparecido. La fatuidad que adornaba su vida expresa un vacío interior que el personaje asume como parte de sí mismo:

Siempre se levantaba tarde. No tenía por qué pretender que era otra cosa sino un rentista acomodado. Los hijos de sus amigos fueron capturados por la mala conciencia social. Esto significaba que debían ser vistos de pie a las ocho de la mañana en alguna cafetería, comiendo hot cakes y discutiendo política. Felizmente, Federico Silva no tenía hijos que se avergonzaran de ser ricos o que quisieran avergonzarlo a él de permanecer en la cama hasta el mediodía, esperar a que su valet cocinero Donde le subiera el desayuno, beber tranquilamente el café y leer los periódicos, asearse y vestirse con calma ((1981)2003: 86-87).

Ante la realidad del aislamiento la casa, que funge como refugio, como único espacio de armonía entre Federico Silva y el mundo, debe entenderse como otro cronotopo. Al analizar las novelas de Stendhal y de Balzac, Bajtin advierte que en ellas se entroniza un nuevo cronotopo: “el salón recibidor”, que si bien había sido ya utilizado por otros escritores, en estos dos autores franceses cobra protagonismo, adquiriendo lo que Bajtin llama “significación como lugar de intersección de las series espaciales y temporales de la novela” (1975: 397). En el relato “Estas son las mañanitas” aunque la ciudad figura como el gran cronotopo, la aversión que experimenta Federico Silva hacia ella permite la inserción de la casa como otro cronotopo en el que se construirá el nudo argumental del relato y se llevará a cabo el trágico desenlace. La ciudad es el espacio del placer, su único territorio. La clara oposición entre los cronotopos –ciudad, casa- acentúa más la mirada negativa a través de la cual es percibida la urbe moderna.

La ironía- filtro por el que se manifiesta el tono narrativo- está presente en cada una de las expresiones, pensamientos y acciones de nuestro protagonista. Será él quien impregne lo demás de esa atmósfera que lo llevará al aniquilamiento. La falta de extrañamiento de sí mismo le impide a Federico Silva ver más allá de sus propios devaneos aristocráticos en los que se encuentra sumido, de allí que la ridiculización de

sus formas, de sus gustos anquilosados y de sus ideas se logre desde él. En la medida en que el narrador asume la postura del protagonista, este último alcanza una imagen esperpéntica y abyecta que lo degrada, reduciéndolo a lo que, en el fondo, era: la grotesca mueca de sí mismo.

La ironía como propuesta estética es esbozada a través del lenguaje, de las situaciones que el argumento va generando y de la elaboración de los personajes. Estos últimos, especialmente el protagonista y la madre, son construidos mediante procedimientos descriptivos en los que prevalece la abundancia de adjetivos que delinear las características físicas y emocionales de ambos personajes. La cursilería que se percibe en el discurso es producto del uso de expresiones grandilocuentes, donde la burla se hace presente cuando ambos personajes pretenden asumir voces y costumbres artificiales de otras épocas. Esto permite que lo irónico no proceda, en todos los ejemplos, directamente de la voz del narrador, sino que se exprese a través de los personajes, del comportamiento frente a la sociedad y a la ciudad misma. Por ello el plano argumentativo adquiere relevancia, a medida que el narrado asume como voz propia la del protagonista, la actitud crítica, característica de la ironía, descansa más que en comentarios, en los hechos que de suyo manifiestan la ridiculización y el posterior escarnio del personaje. En todo este proceso, la ciudad que aspira a lo moderno es rechazada; de esto brota un sentimiento de negatividad que se traduce en aparente monstruosidad. La otra ciudad, la añorada, es la que se pretende enterrar de forma definitiva.

El análisis de los dos cuentos incluidos en el libro *Agua quemada* aporta nuevos sentidos a la noción de ciudad. En líneas generales, los textos ciudadanos de los últimos cincuenta años tienden a problematizar la imagen de sus grandes ciudades. La urbe

moderna, cual monstruoso arácnido, pareciera devorar a quienes, como víctimas, la habitan. Esta noción, si bien generalizada, no es la única. Vivir la ciudad, esto es, interpretarla y escribirla, supone la acumulación de contradicciones donde lo caótico se sobrepone muchas veces a lo apasionante: la atracción y el rechazo unidos en un único aliento.

Así ha sido vista la ciudad de México por quienes se han dado a la tarea de racionalizar su pulso. Los literatos y los cronistas ven en ella una paradoja: el Apocalipsis y la belleza que maravilla aún en su caótica distribución. Juan Villoro señala en su artículo “El vértigo horizontal”: “Quien aterriza de noche en la ciudad de México siente que llega a una galaxia desordenada y luminosa. La urbe ha imitado las cartografías celestes. Sin embargo, esa marea encendida, que ocupa el valle entero, debe seguir creciendo. Su lógica es la de la expansión continua. ¿Hacia dónde puede proseguir?” El autor se interroga, pero en su pregunta y en su descripción de la ciudad hay un tono amoroso ineludible, más expresivo aún que sus mismas palabras: se la ama y se la odia porque en ella se encuentran lo apasionante y lo funesto, lo acogedor y lo degradante.

La metaficción: la ciudad como elemento totalizador

En este estado de cosas, los textos de *Agua quemada* arrojan miradas semejantes en cuanto que ellas proyectan la atracción y el rechazo, contradicciones propias de los que deambulan en sus linderos. Se encuentra, además, en el libro un sentido de totalidad que complementa la variedad de miradas urbanas. Me refiero a la construcción de la metaficción que se enlaza entre cada uno de los relatos.

En primer término en el relato *Estos fueron los palacios* se hace mención de los personajes del anterior, “El día de las madres”, porque el antiguo dueño de la casa donde trabajaba la protagonista, la anciana doña Manuelita, era el personaje central del primer cuento, esto es, el General Vicente Vergara. Manuelita hablará continuamente de él, se insinuará que es el padre de su hija. Más adelante en el tercer relato, *Las mañanitas*, se comenta que Federico Silva es dueño de la vecindad La Moneda, escenario protagónico de *Estos fueron los palacios*. Además el narrador añade-en sintonía con su personaje-, con el mayor desdén, el desconocimiento que tiene su dueño de aquella gente que le genera dividendos a su fortuna:

Federico Silva pensó con cierto ensueño en las casas que tan puntualmente le producían rentas, los viejos palacios coloniales de las calles de Tacuba, Guatemala, La Moneda. Nunca los había visitado. Desconocía por completo a la gente que vivía allí. Quizás un día les preguntaría a los cobradores de rentas que le contaran ¿quién vive en esos antiguos palacios, cómo son esas gentes, se dan cuenta de que habitan las más nobles mansiones de México? ((1981)2003: 89-90).

La conjunción de hechos y de personas en los tres textos acentúa el carácter abarcador que la ciudad posee, haciendo coincidir a seres y actos disímiles; sus dimensiones así lo permiten, así lo exigen: es la gran ciudad, donde confluye lo inesperado junto a lo cotidiano, la felicidad y la desgracia, lo armónico y lo atronador. Así es el México de *Agua Quemada*.

Por último y como una forma de enfatizar la orientación que el autor ha querido dar al relato, se advierte el valor que el relato tiene como discurso satírico que alcanza categorías de melodrama al ridiculizar las situaciones que pueden clasificarse de más

trágicas, esto es, la muerte de la Señora Felicitas y, por supuesto, la de su hijo a manos de unos delincuentes callejeros. La mirada escrutadora de Carlos Fuentes pretende, a través del humor y la sátira, desacralizar para destruir los restos de aquella rancia burguesía mexicana que se negaba a ver a su ciudad, emblemática expresión del mundo moderno, tal como ella era.

Como cierre

Agrupar a dos escritores como Julio Ramón Ribeyro y Carlos Fuentes -cuyas obras, nacionalidades y rutas de vida han sido tan independientes- en un mismo capítulo no es gratuito. Responde a la manera en que se ha concebido el análisis de los textos, esto es, a tomar en cuenta como hilo conductor matrices temáticas que unifican o separan a unos textos de otros, considerando en ellos siempre, como centro de interés, a la ciudad.

Los relatos aquí analizados coinciden en el tópico de la negatividad como motor de los acontecimientos y delineador de la fisonomía interior y exterior de sus personajes. En los cuatro se hace presente la abyección y sus distintos modos de exteriorizarse como razón central o nudo que deviene en desenlace y que, además, muestra abiertamente el rostro ambiguo, difícil y al mismo tiempo omnipresente de la ciudad en sus vidas. La abyección se convierte, por tanto, en la propuesta estética a través de la cual los autores logran esbozar una nueva manera de responder a las condiciones sociales y culturales que han impregnado a las ciudades de la modernidad.

La riqueza de los textos radica en los claroscuros que los autores logran mostrar de sus ciudades y de quienes las habitan. Ambos revisan el modo de vida de los ciudadanos capitalinos de los años cincuenta y sesenta, tomando como punto de apoyo a la modernidad emergente, resaltando de ella sus contrastes y sus ambigüedades. De allí

que los cuatro textos sustenten sus argumentos a través de la abyección, esto es, que los hechos narrados se dejen llevar sobre todo por la experiencia ruda, anodina y muchas veces cruel que la vida en la ciudad confiere.

Si bien Julio Ramón Ribeyro perteneció al llamado realismo social, o a un realismo urbano o nuevo realismo que se desarrolló en Perú en los años cincuenta, Carlos Fuentes, en cambio, ha asumido un estilo personal en el que los adjetivos grupales no se hacen pertinentes. La única clasificación que el mismo autor ha aceptado y defendido es la de haber pertenecido al llamado Boom latinoamericano⁶. Sin embargo el Fuentes de *Agua Quemada* es un escritor apegado también a una estética de corte realista, donde lo urbano cobra preeminencia y alcanza un protagonismo impregnado de pesimismo que raya en la exaltación de las miserias físicas y morales de los hombres de ciudad. El autor insiste en representar a una sociedad que, emergiendo en su modernidad, se hacía aniquiladora y degradante, una modernidad mal vista por quienes, lejos de disfrutarla, la padecían.

La abyección en la ciudad es pues la gran protagonista. En algunos casos se muestra desde la crueldad de la miseria: así lo vemos en “Los gallinazos sin plumas” de Ribeyro y en “Estos fueron los palacios” de Carlos Fuentes. En el primer ejemplo se trata de la pobreza creciente de las periferias capitalinas, a las que acudían los que, definitivamente, no contaban con las posibilidades económicas ni laborales para subsistir; la vecindad en el relato “Estos fueron los palacios” a pesar de encontrarse ubicada geográficamente en el centro de la ciudad de México, adquiere el sentido de periferia económica, característico de los años sesenta en que la clase adinerada abandonaba los centros para residir a las afueras de las ciudades, en zonas apenas habitadas. La ruina de aquellos antiguos palacios que se convertían en vecindades o

⁶ Recuérdese el famoso ensayo de Carlos Fuentes sobre *La novela hispanoamericana* publicada en 1969 por la editorial Joaquín Mortiz.

pensiones baratas es símbolo del también decadente esquema social que había venido dándose. De la ciudad moderna, ambos autores critican, sobre todo, la desproporción de oportunidades que se conjugan en una ciudad, y el desigual reparto de bienes para quienes la habitan. Si bien no es éste el asunto central, aflora constantemente de manera tangencial.

La mediocridad es otra forma de expresión de lo abyecto; el segundo relato de Ribeyro manifiesta muy claramente de qué manera puede asumirse como condición de vida y como resignado modo de ser; en el relato se palpa la condición heterogénea de la ciudad en la que este tipo de gente tiene también acogida; lo sórdido, lo bajo se viste del concreto, de las plazas vacías, de los barrios del centro o de la periferia.

Por último la ironía se hace presente a través del último texto de Carlos Fuentes, “Las mañanitas”. Ésta se manifiesta a través del lenguaje, del argumento y, por supuesto, de la conformación de los personajes; la ironía funciona a modo de instrumento devastador que pretende aniquilar lo que de suyo había perdido vigencia, esto es, la pertinencia de una aristocracia que pretendía mantener su conciencia de clase, a través de la hostil separación de unos y otros, en una ciudad cuya disposición y modo de vida ya no daba cabida a tales situaciones. A través de la ironía se ridiculizan a los personajes que, sintiéndose superiores, escenificaban la grotesca caricatura de sus vidas. El nuevo rostro de la ciudad, en este caso, provoca entropías. El autor asume una postura distinta al mostrar que la imposibilidad de sus personajes de sentir y amar a esta nueva y no por ello menos ancestral ciudad, será lo que, en definitiva, los aniquile.

VI. LA COSIFICACIÓN Y SU PROCESO EN LA CIUDAD DE SALVADOR

GARMENDIA

Dentro de la gama cada vez más numerosa de escritores que desarrollan el tema urbano, Salvador Garmendia ocupa un lugar central. Toda su obra novelística y ensayística ha sido conducida por la línea inequívoca de la representación desacralizadora de la ciudad y de la consecuente asimilación de sus modos y formas. El escritor, muchas veces clasificado como monotemático¹, concentra su atención en algunas de las experiencias que la ciudad induce a sus habitantes; escarba afanosamente en los meandros más ocultos de su rostro para hacerlos suyos o de sus personajes. La palabra de Garmendia, la estructura de sus textos, el estilo de sus discursos están sumidos profundamente en el universo citadino.

Para rescatar las razones de esta orientación temática tan radicalmente establecida, es necesario acercarnos a las corrientes o movimientos literarios que en los años sesenta, época de madurez del narrador, se iban gestando en Venezuela. El país había respirado desde 1958 una atmósfera de libertad democrática a raíz de la caída de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Fueron los años del surgimiento de las nuevas vanguardias, inspiradas en las de principios de siglo. *Sardio*, *El Techo de la Ballena* y *Tabla Redonda* conformaron los grupos más representativos; sus integrantes serían más adelante los escritores más importantes del país, entre los que se encuentran narradores, poetas y críticos literarios.

¹ Ángel Rama en su ensayo "Salvador Garmendia y la narrativa informalista" dedica un apartado completo a la condición monotemática del escritor venezolano. (páginas 186-189) de la obra *Ensayos sobre literatura venezolana*. Monte Ávila Editores. Caracas. 1985.

Salvador Garmendia perteneció a *Sardio* que, según palabras de Carmen Virginia Carrillo, “se caracterizaba por sus proposiciones renovadoras, su espíritu libertario y su carácter ecuménico. Políticamente sus miembros se agrupaban en torno a la concepción social demócrata, aunque algunos de ellos eran de izquierda.” (Carrillo, 20001: 121). A pesar de que el inicio del grupo está fechado en 1958 –aunque venían reuniéndose desde 1955- ya para 1961 se disuelve. Muchos de ellos, simpatizantes de la revolución cubana y de una ideología de izquierda más radical, se organizan en lo que se llamó *El Techo de la Ballena* del que también formará parte Salvador Garmendia y cuyas propuestas asimilará y expondrá, singularmente, en su narrativa posterior. Ángel Rama en su *Antología del Techo de la Ballena* advierte refiriéndose al grupo:

Tanto más importante [...] fue su capacidad para aglutinar por breve tiempo a un conjunto de creadores jóvenes entre quienes se contaron algunos de los narradores y poetas que habrían de llevar a cabo la renovación literaria contemporánea de Venezuela. El solo hecho de que en ese movimiento hayan militado, con diverso grado de participación, narradores como Adriano González León o Salvador Garmendia, que habrían de constituirse en figuras centrales de la nueva prosa narrativa del país, o poetas como Juan Calzadilla, Francisco Pérez Perdomo, Efraín Hurtado, Caupolicán Ovalles, Dámaso Ogaz, Edmundo Aray, entre otros, prueba la imantación mostrada en el primer quinquenio de los setenta por *El Techo de la Ballena* (1987: 11).

El sentido combativo del arte que proponen los *balleneros* los llevará a asumir la estética de lo feo como mejor alternativa, de modo que sus obras estarán construidas a través de lo efímero, la escatología, el horror, y claro está, la abyección en sus formas más degradantes del excremento y la basura. El tono desacralizante es prácticamente

una consigna, cuya contra cara estará en la sobreestima de lo cotidiano, al modo de los surrealistas franceses.² La agresividad que asume el grupo como expresión literaria les ganó el calificativo de “guerrilla surrealista”, como lo apunta Alfredo Chacón en su ensayo *La izquierda cultural venezolana 1958.1968* (1970).

Ante una producción literaria que tanto se había detenido en lo regional, en la naturaleza como rescate del sentido nacional, las vanguardias vuelven el rostro a la ciudad y la asumen como el único espacio posible. Sus calles, el concreto con el que se viste y la visión moderna que ha sido asimilada por propios y ajenos se convierte en tema, en fondo y forma de una literatura cuyo aire renovador pareciera no tener freno. El afán del grupo de desmontar el poder de la antigua oligarquía venezolana que había afectado también a las manifestaciones artísticas, les lleva a asumir una postura iconoclasta de absoluta negación de los valores estéticos imperantes, haciendo tabla rasa de lo pasado por considerarlo fatuo e hipócrita. Así surgirán dos exposiciones de artes plásticas que provocaron el escándalo de la sociedad caraqueña de entonces: En junio de 1961 “El homenaje a la cursilería” se propondría como protesta ante la derecha cultural que dominaba los círculos artísticos. El siguiente, en noviembre de 1962, fue mucho más escandaloso por lo atrevida de su propuesta; el “Homenaje a la necrofilia” organizado por Carlos Contramaestre causó verdadera indignación en los espacios más exquisitos de la Caracas aún conservadora.

En este estado de cosas va desarrollándose la obra narrativa de Salvador Garmendia, quien publica en algunas de las revistas de *Sardio* y más tarde en las del *Techo*; sin embargo su postura dentro del grupo será siempre discreta, casi imperceptible, no

² Datos aportados por Carmen Virginia Carrillo en su obra *Figuras del siglo XX en la Literatura venezolana* (2001) citado líneas arriba.

alcanzará el nivel provocador de sus compañeros, aunque ya en sus textos se observe el aire renovador de la literatura surgida después de la dictadura.

Su novela *Los pequeños seres*, publicada en 1958, marcó el inicio de un discurso completamente urbano en el que cobran vida actores pertenecientes a los estratos más bajos de la ciudad moderna; el escritor mira la degradación, la mediocridad de los ciudadanos, que a su vez se encuentran instalados en ambientes semejantes; ellos son, justamente, los pequeños seres. En general, la escritura de Salvador Garmendia mantendrá como centro de atención para sus ficciones a los ciudadanos anodinos que decoran el paisaje urbano. Esa tendencia hacia la exaltación de lo feo se convertirá en un modo personal de desarrollar el discurso y en una estética bien definida. El mismo autor lo apunta en su ensayo “La aventura de narrar” al señalar que “La literatura es casi completamente inofensiva; y muchas veces, los tonos más sombríos, el patetismo y la crueldad pueden ser motivo de predilección y goce estético”³ Efectivamente, la tendencia hacia esa temática se mantuvo a lo largo de casi toda su producción narrativa. Sólo en los últimos textos, correspondientes a su madurez, se observa un ánimo más sereno, menos tendiente a manifestar ambientes malsanos o a individuos sumidos en ellos.

La inclinación del autor no es gratuita, obedece a los cuestionamientos que desde la perspectiva estética e ideológica se venían dando entre los balleneros y que se mantuvo por décadas.

³ Esta crónica apareció en la revista Quimera, (edición latinoamericana) número 6, páginas 39 a 44. 1990.

El carácter totalizador de los relatos

Aunque las primeras producciones del escritor fueron novelas, el relato breve es también abundante; en él se perfila claramente las características que podemos observar en toda su producción. Así lo plantea Ángel Rama, al señalar que

El universo original de Salvador Garmendia puede percibirse, perfilado y concentrado, como en la imagen que ofrece un espejo convexo, en sus libros de cuentos, de tal modo que una totalidad narrativa que dispone ya de cinco novelas⁴, logra en la cuentística reducir las dimensiones, acrecentar las calidades intrínsecas, definir nítidamente los contornos de una experiencia literaria singular (Rama, 1985: 163).

El mismo Rama advierte que, a pesar de que la obra cuentística de Garmendia alcanza autonomía estilística, no por ello podemos hablar de una composición lograda al modo en que teóricos especializados en el género cuentístico sugieren debe realizarse. Para Rama sus cuentos “resultan menos cuentos en su sentido retórico consagrado y pueden confundirse con fragmentos narrativos, descripciones obsesivas o son meros retratos de personajes o apuntes que podrían estar destinados a la composición de obras mayores,...” (Rama, 1985: 164). Efectivamente, los primeros libros de cuentos presentan singularidades que se alejan de los convencionalismos propios de las teorías del cuento. Se nota un trabajo experimental del discurso en el que la metaficción, la fragmentación, las recurrencias reflexivas adquieren relevancia opacando o diluyendo

⁴ El ensayo de Rama fue escrito en 1985 cuando la producción de Garmendia alcanzaba el número de textos propuestos por Rama. Recordemos que el escritor venezolano murió en el 2001; entre 1985 y el 2001 Garmendia escribiría textos de suma importancia para la narrativa venezolana.

prácticamente el sentido unitario propio del género. A pesar de esto no clasificaría los textos como “sistemas de prosas independientes” (1985: 164) como insiste Rama. En la actualidad las alternativas de creación o elaboración de la estructura de un cuento son cada vez más abundantes y variadas; quizás el término de relato, de suyo más amplio y permisivo en cuanto a singularidades estructurales y temáticas, sería el más apropiado para los textos de Garmendia. Estos, aunque diferentes a lo que se concibe como cuento contemporáneo, no dejan por ello de tener un asunto concreto que evoluciona hacia una peripecia y un fin, con tropiezos, si se quiere, con digresiones poco comunes, pero alcanzan un climax y un desenlace contundente. El mismo autor precisa a propósito del género discursivo: “Un cuento es como una parada de dados. Nunca sabremos cuál va a ser la suma de los puntos que quedará finalmente sobre la mesa”.⁵

Parte de la libertad de composición que se observa en su escritura breve, estará dada en el tratamiento de sus personajes, en la manera en que son percibidos a partir del cimiento de la voz de un narrador que se identifica desde su modo de ser urbano y que, según sus palabras, resulta “tan apacible por fuera aunque llena de ruidos y turbaciones” (1970: 27). En su texto “Impresiones de viaje” también a través de la voz del narrador y refiriéndose a la diferencia entre las ciudades europeas y las latinoamericanas, explica: “camino a paso mesurado por esta calle adoquinada, con árboles desnudos a los lados, más espaciosa y limpia que las nuestras, construida, diríamos, como de largos uniformes periodos de una prosa educada y fácil de imitar, tan diferente a la despedazada sintaxis urbana que me he acostumbrado a leer sin desconcierto.” (1970: 43-44). La lectura de la que habla el narrador refiere un sentido personal en el que se ubica el escritor; esto es, el universo urbano en el que está sumergido ha ido creando en él una suerte de ontología con la que se define a sí mismo.

⁵ En Quimera # 6, septiembre-octubre. 1990.

Lo urbano va de la mano del desorden, el ruido, la dispersión; lo urbano caracteriza su prosa y a él mismo no sólo exteriormente, sino en su más íntimos modos de ser. Su producción, por tanto, será pródiga en construcciones típicamente ciudadinas.

El libro *Difuntos, extraños y volátiles* publicado en 1970 es uno de los más representativos de esa prosa breve que tan singularmente ha sido construida. Su publicación, en la década de los setenta, es reflejo del movimiento innovador que sacudió el periodo anterior en el que se encontraba Garmendia como activo militante. De la variada gama de anécdotas urbanas que constituyen el libro, presento el análisis de dos de sus relatos- “Estar solo” y “¡Nixon, No!”- que, proponen dos nociones de ciudad las cuales, a pesar de ser distintas, se complementan.

La unidad temática de los dos textos estará marcada por la inclinación del autor hacia lo que se ha llamado el proceso de cosificación⁶. En términos generales Ángel Rama define el fenómeno como una suerte de “conciencia que describe y mide” (1985: 175). Esto refiere, sobre todo, a la manera en que el escritor aborda los textos, es decir, al modo en que ve y narra la realidad circundante para convertirla en ficción. Mediante esa conciencia, las huellas que encontramos en el discurso se verán reflejadas en el afán constante de Garmendia de situar sus relatos en ambientes sórdidos, feos, malolientes y de crear una suerte de uniformidad entre estos ambientes, sus personajes y los hechos que realizan. La percepción de lugares y personas regularmente pasa por el filtro de los sentidos; el mundo narrado es, más bien, aquel que se descubre a través de olores, sabores, rugosidades. Este modo de aprehender lo exterior define una comprensión del mundo, esto es, que lo urbano concebido a través de la modernidad tiene como cualidad

⁶ Ángel Rama en el ya citado ensayo *Salvador Garmendia y la narrativa informalista* dedica un apartado al fenómeno de la cosificación en la prosa del escritor venezolano, la idea, pues, parte de él.

intrínseca su condición efímera, y, junto a ella, de acabamiento y muerte. Así nos lo dirá el mismo Garmendia en el ya citado artículo “La aventura de narrar”:

Poco a poco, fui percibiendo en esas calles voces que se iban haciendo inteligibles. La mugre florecía por todas partes a mi paso, hasta que fui descubriendo que esas manchas y esos detritus tenían su acento propio. No era la marca laboriosa de la vejez o el abandono como en las viejas casas de provincia, sino la polución de cada día, el residuo de lo que va de paso, sobrantes desprendidos de las personas cuya existencia, continúa bullendo en las basuras, con restos todavía palpitantes de ansiedad o angustia, terror y soledad. Intentaba descifrar las frases que veía escritas en esas manchas. Eran agresivas a veces, o podían estar llenas de humillación o de súplica. Creo haber aprendido mucho entre los deshechos (Garmendia, 1990: 16-17).

La mugre, la basura, el hedor, como el mismo autor indica, es parte de lo que nos constituye como seres de ciudad, por ello esos elementos abyectos deben ser tomados en cuenta, al extremo de que se convierten en los mejores indicios de nuestro paso por el mundo; son la huella de nuestra existencia y su condición de bajeza no los excluye como posibilidad que revelen el ser del hombre típicamente urbano. Más aún, la cosificación, entendida no sólo como proceso en los seres urbanos sino también como la inclinación del autor de nombrar lo ciudadano a través de objetos, puede compararse a la noción de lo fractal.

Este concepto -propuesto por Antonio Benítez Rojo en su ensayo *La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna* (1998)-, permite analizar los objetos complejos que no aceptan la clasificación euclideana, que sólo emplea las categorías

ancho, alto y largo. Lo fractal es aquello que posee complejidad, discontinuidad, irregularidad, diversidad, polivalencia, multiplicidad. Se trata de una cualidad que afecta a las ciudades modernas, representadas en los textos literarios. El modelo de interpretación que exige la ciudad a sus habitantes, a sus lectores, implica dejar de lado la abstracción totalizadora que en ocasiones hacemos de ella, para considerarla por su índole fragmentaria, dividida en miles e infinitas partes. Los segmentos de la ciudad, esto es, los elementos que la conforman, la representan de la misma manera que si tuviéramos su imagen totalizadora. Por ello, los objetos que se destacan en los relatos de Garmendia muestran la ciudad misma, como el todo que envuelve y significa a las partes.

“Estar solo”

La cosificación no es un fenómeno que irrumpe de forma inmediata; es un proceso que va desarrollándose a través de la evolución de los relatos y que puede alcanzar mayores o menores niveles. Ha sido vista, igualmente, como un acto expresivo de la alienación que genera el mundo citadino, pues, según palabras de Ángel Rama, “la cosificación es norma de lo urbano, por su carácter artificial, fabricado, muerto, hecho a máquina, en contraste con lo natural, orgánico y vivo.” (Rama, 1985: 147). Las oposiciones mencionadas por Rama son esquemas que se evidencian en los relatos garmendianos en los que lo vital va vinculado a su posterior descomposición, de modo que los deshechos no son vistos por el autor como elementos de suyo negativos, sino que, sin excluir su carácter abyecto, los asume como tales y los acepta como parte del ser del hombre o como simple alternativa estética. Así lo describe el escritor:

Dentro de la condición perecedera, fuertemente excitable que encierran las basuras, hay siempre un foco de aire respirable donde sobrevive por instantes la poesía, aunque sólo sea como un estertor, un forcejeo o una operación de autoflagelo (Garmendia, 1990: 18).

El devaneo entre la muerte y la vida, la descomposición y la salud tanto física como mental, el dentro y el afuera espacial y metafórico serán las estructuras comunes en la organización discursiva de los relatos de Garmendia; se presenta una suerte de paralelismo dicotómico en el que están los opuestos, conformando de este modo un universo urbano en el que la experiencia atormentada de la realidad prevalece, presentándola como un todo caótico en el que confluyen los más diversos elementos.

El relato se expone a través de un narrador protagonista que, inicialmente, expone sus reflexiones en torno al ejercicio de escritura que está efectuando. Hay en el texto una conciencia del trabajo de escritor que se hace patente al advertir sus digresiones, o sus construcciones gramaticales poco acertadas.

Advierte el narrador en el tercer párrafo: “debo admitir que ni una sola de las palabras que he empleado guarda relación directa o aproximada con lo que de veras trato de explicar.”(1970:27). Más adelante se dirige directamente al lector a quien interpela a modo de epístola: “Pero veamos la manera de seguir adelante. Yo me pregunto qué pensaría usted si yendo en el autobús a casa después de la jornada, porque usted no tiene automóvil o no lo usa para ir al trabajo,...” (1970: 28). El gesto de incorporar al lector a los hechos narrados a modo de información no se queda ahí, va más allá, convocándolo a que éste último sea capaz de visualizar y experimentar las mismas sensaciones que su narrador padece: “...y al momento usted cambia la mirada hacia la doble fila de cabezas que lo precede...y cuando vuelves los ojos al desconocido (ya va siendo tiempo de

tutearnos) este te mira y dices: “dónde he visto a este tipo antes” y no le das importancia...” (1970: 29). El relato está construido a través de la plataforma del diálogo entre el narrador y el lector, potencial ciudadano que recorre, como el primero, las calles de su ciudad. Esta actitud manifiesta el carácter generalizador que un relato de ciudad posee, donde el protagonista puede ser, claramente, cualquiera de nosotros, esto es, todos y ninguno.

Desde el inicio del texto se advierten elementos cercanos a lo fantástico, pues el narrador señala que “se me duplica la cabeza...y empiezo a verla por ahí, calzada sobre hombros y cuellos diferentes” (1970: 27). Esta explicación que podría asumirse literalmente a través del filtro de lo fantástico, es detallada como un juego del narrador que entretiene sus horas en protagonizar situaciones que ve por la ventanilla del colectivo en el que se encuentra. A pesar de que otros las viven, él asume una postura vicaria en la que siente lo que seres anónimos están experimentando.

En el relato se narra el lento transcurrir del día en la vida de un ciudadano común que debe tomar el autobús del trabajo a la casa para llegar a ésta donde lo espera su esposa. La anécdota, de suyo intrascendente, se ve impregnada de una atmósfera de gris desencanto de una realidad rutinaria, pesada, que mueve a su personaje a ser protagonista de una vida construida de vacuidades. El *flâneur* desaparece para dar paso al individuo que forzosamente debe tomar el autobús que lo trasladará a su casa en el lento tráfico de ciudad grande. Por ello, tendrá oportunidad de observar detenidamente a todos los que pasan frente a sus ojos. El observador anónimo fantasea en torno a lo que ve y a lo que puede imaginar que ocurra con esos personajes que, gratuitamente, se convierten en el escenario de un teatro inédito, pero no por ello menos veraz:

Enfoco a una mujer que se desprende del rebaño y entra a una tienda...El dependiente se dispone a escucharla, tenso, y ahí está ya mi cabeza toda, estos ojos ligeramente adoloridos que siento pesar más que nunca en las órbitas, mirando a sólo dos pasos de distancia la cara de la mujer, detallando el movimiento rápido de sus labios, el gesto que casi prepara el desagrado, la mueca de fastidio por el presentimiento de una negativa que la obligaría a ir a otra parte; y allí se queda sin remedio después del sacudón de la arrancada; la abandono a su suerte apenas el vehículo se pone de nuevo en movimiento. (1970: 30)

El proceso de cosificación se lleva a cabo desde el comienzo y se ve en todos sus elementos, desde los más superficiales a los más profundos. En primer término no conocemos el nombre del narrador, ni de su esposa, ni del lugar en el que vive o de las calles que recorre. La mención de personas, espacios públicos y privados se realiza con expresiones impersonales que mantienen en el anonimato a todos ellos; por ejemplo el pasajero del colectivo habla de “las vidrieras”, de “un mendigo que se acuna en un portal”, “una niña menuda”, “una pareja de ancianas” “una mujer” o “el dependiente”, o “de cualquier tipo, más bien regordete y maduro, que lleva un maletín”. A esto se añade las descripciones de los personajes a los que se les clasifica no sólo mediante analogías urbanas, sino exaltando el valor negativo que de ellos brota.

En primera instancia tenemos la manera en que el yo se define a sí mismo, desde un plural globalizador, como “un tipo con el aire raído y enfermizo de casa de empeños que nos distingue a los pasajeros habituales de los colectivos” (1970: 28). Este hombre, anónimo, solitario, dedicará su tiempo a mirar por la ventana del autobús. Afuera encuentra una la jungla urbana que se le hace totalmente familiar, pero esa cercanía se dará con seres desconocidos de los que forma parte también él como un elemento más, casi uniforme, que lo urbaniza y, por tanto, lo cosifica:

En cambio, sin proponérmelo, un segundo después estoy ahí, formando parte del fragmento apenas variable de la esquina, reconstruido a cada cien metros con los mismos elementos urbanos cuyas escasas diferencias se vaporizan en el cuadro; mi cabeza apretada entre el montón (una sola respiración gruesa que de no haber otro ruido en la calle se escucharía de lejos) que crece al borde de la acera esperando la señal de cruce: pertenezco en cosa de segundos, a cualquier tipo, más bien regordete y maduro, que lleva un maletín (1970: 30-31).

Este sentido anodino que viste a todos, sean personas u objetos, se extiende hasta a lo más íntimo de nuestro personaje: su vida privada que también pareciera totalmente codificada a través de lo urbano. La llegada al edificio donde está el apartamento en el que vive, el encuentro con “la conserje gallega, bastota, el busto regado como un mezcote en todo el pecho,” la espera del ascensor y la posterior entrada a su casa en la que será recibido por su esposa.

Llama la atención de qué manera la continuidad de la rutina urbana alcanza todo lo que constituye la vida del narrador; existe asimismo un rechazo mayor ante el inmediato encuentro con la esposa, última parada de lo que llega a ser su vida:

“Ya basta”, me suplico. “No deseo este último acto”, en los segundos finales, cuando la siento venir desde el fondo con una palpitación acelerada y ya está ahí atravesando el pantry, las sandalias de felpa, primero, que apresuran el paso, el borde algo raído de la bata, su cuerpo, los brazos blancos que se alzan hacia mí y descubren el foso enharinado de la axila; es ella, su cara al fin, el pelo suelto, su voz “mi amor” que ya no tiene timbre para mí, que es como una costumbre sin tropiezos, un

hábito apaciguado de los dos, nuestro olor de después sin fatiga, la luz en el cuarto de baño y el ruidito cercano del agua, el sabor lleno de calma del cigarrillo antes de la lenta caída del sueño (1970: 31).

La descripción anterior nos da una visión más completa de lo que constituye el mundo del personaje: su inserción urbana, el desenvolvimiento en las calles con el espíritu ciudadano característico y la extensión del mismo al espacio privado de la casa, donde parecieran haberse contagiado del ánimo impersonal y cosificador de la ciudad. La cita habla de una convivencia rutinaria, vacía de afectos o de intereses en común, en la que está sumergida la pareja: “y ella, ya vestida y arreglada para la cena, que trae la botella de cerveza del refrigerador, la sirve, comemos en silencio y, mientras corta el trozo de carne a la plancha, pregunta como siempre sin mirarme: -¿Cómo te fue hoy?... ¿Viste algún conocido por ahí?” (1970: 32). La pregunta con la que concluye el relato muestra la clásica vida urbana donde el encuentro con “algún conocido” se puede transformar en el único tema de conversación entre dos personas que han visto consumido su afecto por la vida misma.

El dentro-fuera como dicotomía se expresa hábilmente en la medida en que lo exterior se convierte en el espacio de la gratitud, del entretenimiento; es el dentro subjetivo; en cambio lo interior, o bien, lo íntimo, que tradicionalmente sería la casa habitación, se transforma en el fuera subjetivo, donde el personaje advierte mayor contrariedad; una extrañeza que alcanza la experiencia física y se asume como el acto que provoca repugnancia.

William R. Polk, urbanista inglés, apuntaba, refiriéndose al concepto de casa que “por muy mala que pueda ser físicamente su vivienda, el aldeano encuentra en ella consuelo y significado” (Polk, 1975: 11). El sujeto del que se habla es “el aldeano”, no el

habitante de ciudad. Este detalle marca una diferencia básica, pues aunque la casa ha sido usualmente sinónimo de refugio o, como anota Bachelard, “un rincón del mundo” (Bachelard (1965), 1995: 34); en “Estar solo” se hace referencia a la casa de la adultez, aquella que no suele albergar los recuerdos de la infancia o de la juventud y por tanto está desprovista de la noción de seguridad que comúnmente la acompaña. Lo urbano como estructura que domina todo, se impone en esta ocasión y el espacio íntimo se convierte en territorio de hostilidades, de tal forma que no es asumido como la casa-refugio-recuerdo-estabilidad que mencionaba Bachelard; el filósofo insiste:

Todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa [...] la imaginación trabaja en ese sentido cuando el ser ha encontrado el menor albergue: veremos a la imaginación construir “muros” con sombras impalpables, confortarse con ilusiones de protección o, a la inversa, temblar tras unos muros gruesos y dudar de las más sólidas atalayas [...] en la más interminable de las dialécticas, el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa con su realidad y su virtualidad, con el pensamiento y los sueños (Bachelard (1965) 1995: 35).

La imaginación que refiere Bachelard es también la subjetividad que nace de las experiencias vividas en el lugar. Claramente para el protagonista ha desaparecido el sentido gratificador que la casa pareciera aportar. Lo que le rodea es visto más que como los “muros” de los que habla Bachelard, como espacios vacíos que no dicen nada y que se asumen interiormente con la misma sensación.

El narrador señala que vive en un apartamento, hecho muy común en la Caracas de la época, -aunque se mantiene en la actualidad- y que se origina en el periodo en que el

dictador Pérez Jiménez concibió para su “Nuevo ideal Nacional” la construcción de numerosos “superbloques” que albergarían un sin número de apartamentos y por lo tanto de familias que habían emigrado a la ciudad Capital. A partir de este proyecto, Caracas se convirtió en una de las ciudades latinoamericanas con mayor número de altos edificios residenciales en los que se aglomeran miles de personas; allí el sentido de lo urbano cobra vigencia y perennidad, filtrándose inevitablemente en los más recónditos espacios de la convivencia humana, al extremo de cosificarlos; en el caso que nos ocupa, esa cosificación transforma los personajes en una suerte de seres apegados a la costumbre como único trato posible, lo demás es vacuidad.

El rechazo que experimenta el protagonista hacia su esposa se refleja en la manera en que omite cualquier descripción que aluda a la casa como ese refugio del hombre; la sensación de vacío mencionada contradice el estilo garmendiano tan proclive al uso, o abuso, de la descripción aún en los cuentos. Ahora la casa es un simple telón de fondo, en el que se advierte el extrañamiento de nuestro personaje, ajeno a las personas, y por tanto, a las cosas que la constituyen; pareciera, más bien, un lugar devastado por el desamor.

La cosificación en los sentidos

Otra de las alternativas a través de la cual podemos captar el proceso de cosificación que venimos estudiando es la insistencia en que el narrador percibe la realidad circundante a través de los sentidos que intensifican el carácter anónimo de los seres de ciudad. Una relectura del texto nos permite ver la descripción de personas, la evaluación de encuentros y la manifestación de los afectos mediante la experiencia del olfato, el gusto o el tacto: “siento el rebotar del cuerpo ajeno, el roce brusco de una

ropa” o bien “cruzo el olor todavía inmaduro de las cocinas”, “el aire empieza a refrescar, se torna amable y menos rígido que de costumbre, como medicinado por ciertos pensamientos relajantes”. Sin embargo, el ejemplo que mejor ilustra el ejercicio perceptivo a través de los sentidos es el saludo a la esposa, que describe en los siguientes términos:

La abrazo suavemente... y ya no puedo vencer la repugnancia, el rechazo que me obliga a besarla apenas con un chasquido seco y elusivo, evadiendo todo lo posible la rudeza del choque, la acometida de unos labios gruesos que aproximan la negrura erizada del bigote y esa juntura ácida de las comisuras con huellas de saliva, el golpe seco del aliento, saliendo de una carnosidad sin piel que se abulta y tiembla proyectando su borde escamoso...y yo allí, en miniatura, metido en los círculos negros de los ojos, el relieve mojado del párpado espantado (1970: 31-32).

El trabajo de cosificación que se efectúa en los textos de Garmendia tiene que ver con la atención hacia los elementos que, convertidos ya en sustancia descompuesta, esto es, en cosas, serán apreciados exclusivamente a través de los sentidos, especialmente del olfato, al que se inclinan tanto las imágenes del escritor. Por ello, aunque los objetos sean expresión de lo urbano –las vitrinas, los anuncios, los maniqués...-también los hombres, vistos en la materia putrefacta, será de nuevo cosa.

Andares y Travesías: cronotopo del camino

“Estar solo” presenta el recorrido que usualmente llevaba a cabo un ciudadano más que sube a un colectivo para llegar a su casa, después de una jornada de trabajo. La lentitud que acompaña la travesía y el juego mental con el que el narrador se entretiene manifiesta un transcurrir del tiempo que se vierte en los espacios públicos y en la fauna que acompaña a los mismos.

De nuevo nos encontramos en este relato con el cronotopo del camino, el que implica una travesía en la que, según Bajtin, usualmente tendrá como consecuencia la presencia del cronotopo del encuentro. En el caso que nos ocupa, sin embargo, podríamos hablar más bien de la ambigüedad encuentro-desencuentro en cuanto a que el narrador protagonista realiza el recorrido propio de los urbanitas de las grandes ciudades, los que deambulan aislados y, al mismo tiempo, participando con la mirada de lo que les rodea. Es la inmersión en el cronotopo del camino/ciudad que, sin embargo, no deviene en encuentros. La ciudad cronotopo presenta, por tanto, nuevos matices. El camino que implica la posibilidad del encuentro permite que se desarrolle en el relato, según Bajtin, “un alto nivel de intensidad emotivo valorativa”. Por ello la ausencia de éste cronotopo –el del encuentro- acentuará la entronización de la rutina como móvil del discurso; ésta es, en definitiva, el hilo conductor de la anécdota, se erige como la constructora de un tiempo cuya medición no es necesaria; la travesía en el colectivo aflora a través de la inercia del recorrido y ésta última es la que prácticamente viste a nuestro personaje, cuya vida se encuentra asentada en la repetición de actos mecánicos que también lo cosifican. Lo que Bajtin llama “tiempo auxiliar” esto es, “un tiempo denso, pegajoso, que se arrastra en el espacio” ((1975)1989), donde no hay lugar para encuentros o separaciones, es el cronotopo a través del cual se organiza el relato.

Otras de las novedades del cronotopo en “Estar solo” es la manera en cómo los espacios públicos se privilegian frente a la casa como el ancestral espacio privado de la

calidez y el refugio. Estas sensaciones desaparecen, para dar relevancia a los territorios urbanos y a quienes los recorre. Estamos, pues, ante la ciudad, cronotopo de la modernidad. El personaje observador se detiene en las personas que decoran el paisaje urbano, no en los edificios o en la disposición de las calles, o en el exterior de los establecimientos. De nuevo, la omisión de estos detalles apunta a la negación de los mismos; su inexistencia da relevancia a los habitantes de ciudad que se ven envueltos en el proceso de cosificación como principal característica. Todos ellos parecieran ser los objetos que decoran completando el gran montaje del teatro que es la ciudad.

En el cronotopo se enfatiza la idea inicial del relato, esto es, el inevitable y oscuro transcurrir de la vida en la urbe donde, de acuerdo a la oración con la que se abre la historia, “unas veces me divierte y otras –por momentos- llega a exasperarme” (1970: 27). Y así es la vida de la ciudad: lo que gusta o se rechaza, lo que da vida o lleva al acabamiento, lo que está dentro y fuera, todo ello lo ocupa la ciudad, ella, por tanto, genera lo negativo y también lo positivo. La cosificación, consecuencia de la experiencia urbana, debe verse no solamente como una característica negativa sino más bien como una realidad en la que el hombre de ciudad está inmerso, que lo construye y modifica continuamente, imprimiéndole un gesto de contradictoria belleza en medio del marasmo habitual. El carácter conclusivo que concede el cronotopo y que desde el comienzo ha sido delimitado, sufre un proceso de reforzamiento a través del desarrollo de una anécdota tremendamente veraz, por su condición intrascendente. A lo largo del relato se nos muestran los gustos y manías del protagonista; el desenlace abrirá más puertas en las que veremos su condición humana, su más absoluta frustración, su propio desencanto.

La ciudad transitada, la Caracas de los años sesenta, a pesar de no ser descrita deja su huella indeleble a través de los elementos que en el relato la singularizan. Entre ellos

encontramos la forzosa residencia en edificios, práctica común en la ciudad; la presencia de la “conserje gallega” hecho frecuente –convertido prácticamente en tipicismo caraqueño- debido a la muy alta inmigración de las masas de españoles, especialmente gallegos, en el país y en gran parte de Latinoamérica, en la época de la posguerra de España. Por otra parte se cuida el detalle de especificar la condición climática propia del trópico, aclarando que a esa “hora de la tarde” refresca el aire y se puede disfrutar un recorrido en autobús. Si bien el autor implícito no orienta el relato hacia una presentación de la ciudad, hecho que explica la parquedad descriptiva de la cartografía urbana y que acentúa el carácter anodino que quiso imprimir en todo el relato, no por ello dejamos de ver las cualidades que la definen claramente y que le conceden especificidad. Su título “Estar solo” da cuenta de la reclusión que en cualquier ambiente urbano –Caracas, Lima, Buenos Aires, Ciudad de México- podría experimentar el hombre que ha cincelado su rostro interior y exterior en la ciudad.

¡Nixon No!

El segundo relato que nos ocupa goza de una singularidad que lo enriquece y podría situarlo entre los más interesantes de la enorme producción de su autor. En primer término la estructura que apuesta a la presentación de dos discursos paralelos es poco usual dentro de la narrativa breve, que exige no sólo la economía descriptiva sino también la sencillez y precariedad en las técnicas narrativas. Sin embargo, la capacidad de innovación que caracteriza la prosa garmendiana anticipa su aceptación como una más de sus buenas creaciones.

Los dos discursos están diseñados con narradores diferentes: uno en primera persona se encuentra en un viejo restaurante caraqueño en el que reflexiona largamente sobre

aspectos cotidianos propios de la urbe. El segundo es un narrador que explica siempre en plural, más bien como narrador testigo, la situación que se vivía en la ciudad de Caracas el día 13 de mayo de 1967 –la fecha se señala expresamente- cuando Richard Nixon, como presidente de Estados Unidos, y su esposa visitan el país. La reacción de la ciudadanía fue en extremo violenta, al punto de que el presidente norteamericano tuvo que cancelar los actos públicos que tenía planificados para ese día.

El relato se desarrolla a través del contrapunteo de los dos textos que se interrumpen sin previo aviso. El autor los distingue no sólo por las diferencias de estilo, de narradores y situaciones, sino que se apoya en el uso de la letra cursiva para el segundo, de modo que no haya posibilidad de confusión de parte del lector. Las dos anécdotas, aunque referidas a situaciones distintas, confluyen en un mismo día y en una misma ciudad bajo la influencia también de un solo acontecimiento: la conmoción producida por la visita de Richard Nixon. El uso de espacios diferentes da pie a que el lector alcance una imagen totalizadora del pulso de la ciudad a través de los acontecimientos que ocurren en ella y en los que participa masivamente sus habitantes.

Primer apartado

El primer texto proyecta a la ciudad a través de un espacio público limitado; es un restaurante en el que de forma reducida encontramos los más variados elementos del universo citadino, de tal manera que tanto narrador como lector se sienten espectadores del gran teatro urbano al mirar lo que allí ocurre. El famoso local se encuentra extrañamente vacío a las dos de la tarde, hora en que llega nuestro personaje. Con mirada retrospectiva, él mismo explica detalladamente lo que allí suele ocurrir. Mantiene, no obstante, el mismo tono agresivo que se percibía en el cuento

anteriormente analizado, donde personas y cosas son vistas a través del tamiz de la mediocridad que pareciera caracterizar a los seres de ciudad:

Las mesas vacías, increíblemente solas a esta hora, las dos de la tarde, en que el tumulto es habitual en el restaurante “Álvarez”, tanto como la acometida de los mozos que se cruzan cargados de platos vaporosos y la espera junto a las columnas encaladas de los grupos de comensales retrasados que trabajan en las oficinas y los almacenes de la cuadra, todos en un mismo empaque de mediana prosperidad,[...]y en menor cantidad, mujeres aclimatadas a una robusta soltería, más discretas, acaso, en su comportamiento, aunque sin llegar a reprimir una que otra carcajada chillona que haría volver la cabeza a ese tipo de cliente solitario y malhumorado que nunca deja de mostrar su mediano compendio de fealdades en estos lugares. (1970: 81)

La descripción de situaciones y personas que regularmente decoran un espacio público orientado a la convivencia y al cruce de ideas, se transforma en el escenario que permite al narrador exteriorizar agriamente su opinión sobre aquello que suele conformar la fauna citadina y que él ambienta con el uso de adjetivos que los afean. Por ejemplo, a los mozos los llama “piezas de edad decrepita”; la servilleta es “el trozo de almidón calcificado encima de mis piernas”; las mesas vacías van “cubriendo de una soledad frágil todo el cuadro del patio central y los corredores laterales”.

El acento que prevalece es, pues, el de la medianía que siempre viste a la urbe y que alcanza niveles de decrepitud, de acabamiento. El proceso de cosificación parte de este primer discurso en el que advertimos el énfasis invariable de un espectador que todo lo ve con amargura; los objetos y personas que describe, en su condición fractal, sintetizan la noción de ciudad del mismo autor.

La utilización insistente del enfoque subjetivo que ya se había presentado en el relato “Estar solo” vuelve aquí con la misma neurótica tensión, impregnando la atmósfera de pesimismo. Es un recurso estilístico más vanguardista que contrasta con la tradicional forma de narrar en tercera persona.

Gran parte de la mirada de lo exterior de nuevo se ejecuta a través de los sentidos; para el narrador los comensales que esperan se pasan “la voz de un bigote a otro, de una a otra dentadura, como una bola de saliva y aire caliente que nadie quisiera dejar caer,” (1970: 81). El sentido de lo grotesco se impone como denso aire irrespirable, como manera de definir la ciudad.

Este primer apartado se verá interrumpido con la narración de la llegada de Nixon, y líneas más adelante, se retoma; en esta ocasión la reflexión del narrador, aún en el restaurante, todavía decidiendo el menú, da un giro completamente distinto. El hombre piensa: “*Cuántos habrán muerto en esta casa...*”⁷ A partir de esa idea, todo el discurso se centrará en la muerte desde la perspectiva más alienante, la de su uso comercial. Carrozas fúnebres, utensilios mortuorios, limosinas negras, las coronas de flores impregnando su olor en todos los rincones de la casa, el hálito de muerte adherido al polvo... Aparentemente estos elementos eran comunes en una época en que aquella vieja casona, descrita como “mansión” fue habitada por muchas familias que a su vez vivieron constantemente la experiencia de los entierros solemnes.

La información sobre el pasado de la mansión es fragmentada y confusa. A modo de reflexión el narrador asoma datos incompletos en los que conjetura acerca de cuáles fueron sus dueños, o quiénes la siguieron habitando. Como comúnmente ocurría en la mayor parte de las ciudades capitales de América Latina, los grandes caserones del

⁷ La cursiva es del autor.

centro de la ciudad que habían pertenecido a familias adineradas en sus inicios, pasan a convertirse en vecindades ocupadas por numerosos grupos de gentes venidas del interior del país. El narrador deja caer datos que parecieran coincidir con este tipo de viviendas, pero no se manifiesta claramente.

Se detiene obsesivamente en el recuerdo de la muerte, que asume como el mejor inquilino de aquel lugar. La inclinación al morbo que caracteriza la prosa de Garmendia se patentiza en las líneas del primer apartado. El narrador convierte las antiguas pompas fúnebres en asunto central, deteniéndose perezosamente en detalles minúsculos del aroma de las flores, la disposición del cadáver, o el trabajo de los mortuorios, las recepciones que elegantemente presentaban y que se convertían en el atractivo de la multitud, asomada a balcones, ventanas y puertas. El personaje exagera el tema al asumir que el olor a vieja muerte lo ha impregnado también a él, al extremo de señalar al mesero: “*aquí huele a muerto, ¿verdad?*” (1970:85).

Se advierte una búsqueda del resquebrajamiento tonal, mediante la ruptura de tensiones. Después de una larga descripción de los actos mortuorios, y de insistir en el olor a muerto que se había adherido a su cuerpo, el narrador corta la reflexión para dirigirse al mesero y finalmente ordenar su comida: “y por un instante pienso en lo que pasaría un segundo después, alguna especie de fractura violenta, de agua desbordada, irreparable..., pero no hay caso: *uno es una mierda y está listo*; en vista de lo cual, ordeno un pasticho horneado a la romana.” (1970:85). Se establece un contraste entre la grotesca reflexión sobre la muerte caricaturizada a través de su comercialización y el teatro que se construye a su alrededor; de inmediato el narrador pasa a pedir “un pasticho horneado a la romana”. Este corte abrupto imprime tal ironía al discurso que podríamos más bien hablar de un texto mordaz, donde hay una burla abierta a la sociedad de la que se siente excluido. Ridiculizar los actos mortuorios al contrastarlos

con la realidad banal de pedir un pasticho supone, así mismo, colocar bajo el mismo rasero todos los actos urbanos que son vistos desde la hipocresía que los construye.

Segundo apartado

El segundo texto está escrito con letras cursivas, se omiten por completo los signos de puntuación e incluso el uso de las mayúsculas. Nos encontramos ante un ejercicio de escritura automática, práctica muy común en la producción literaria de las neovanguardias latinoamericanas. El narrador habla a través de un nosotros activo; inmerso en la multitud, explica lo que él, como parte de la masa, realiza y ve ante la visita de Richard Nixon. El texto recrea la acalorada manifestación que, de forma espontánea, ocurrió el día 13 de mayo de 1967 en las calles de la ciudad de Caracas cuando el ex - presidente visitó el país. El hecho histórico tuvo resonancia internacional; las fotografías del carro lleno de salivazos, que llevaba a Nixon y a su esposa recorrieron el mundo como un hecho inédito que fue aplaudido por los grupos de izquierda que en aquella década brotaba con mayor vigor en todo el continente.

De nuevo la mirada subjetiva se hace presente a través del ánimo agresivo e hiriente de un ciudadano común que describe los acontecimientos con una óptica que mezcla la vulgaridad, la violencia, la ridiculización e, igualmente, la crítica política. Desde un comienzo se utilizan adjetivos degradantes para referirse al ex presidente norteamericano, a su esposa y a toda su comitiva:

nixon con cara de perro afeitado de bajo pedigree recorriendo todo el mundo ajeno con sus pistoleros rubios de luger en las costillas y su mujercita que le pasaron la mano en maiquetía cuando iba a empezar a

sonreírle a los ratoncitos de la prensa todos amontonados y aguzando sus cámaras sacudiendo sus guindalejos sin que ninguno se atreviera a atravesar la distancia prevista ni romper el vidrio imaginario que los separaba de aquellas hileras de dientes bien cuidados como si fueran peces raros en un acuario (1970: 83)

De forma intencional el narrador utiliza el vocabulario típico del caraqueño de a pie, del que vive en las zonas más peligrosas de la ciudad y cuyo comportamiento en los espacios públicos suele poseer la espontaneidad, la rudeza y el humor de estos grupos sociales cuya condición inferior los mantiene atentos ante los acontecimientos que ocurren en su ciudad. Al describir a los guardaespaldas de Nixon, el narrador les llama “rubios de luger” aludiendo al color de su pelo, que contrasta con el tipo mestizo venezolano; “luger” refiere a la pistola alemana que cobró fama a partir de la Segunda Guerra Mundial y que en los años sesenta seguía usándose. De Nixon describe que tiene “*cara de perro afeitado de bajo pedigree*”, adjetivos que degradan de manera violenta su imagen, y contrasta con el poder que suelen poseer los presidentes norteamericanos.

el 13 de mayo de 1967 con todo el pueblo embochinado en caracas y la gente decente chorreada de miedo en sus casas cientos de litros de saliva regados por toda la avenida sucre y los teléfonos llenándose de ladridos en la embajada americana pueblo de mierda gritaban en las oficinas de palacio y nunca se había visto nada semejante al cadillac negro todo sudado de gargajos chorreando baba puteado hasta la misma madre le entraron a patadas como hacen los policías en el barrio negro y un tipo que le dio un puntapié del demonio salió en la portada del times y se fregó para toda la vida pasó tres años preso y después en el barrio le decían míster nixon (1970: 83).

La manera en que es relatada la visita de Nixon y la posterior reacción de la masa enardecida va de la mano de una subjetiva inclinación del narrador hacia la descalificación del primero y la exaltación del odio visceral que formaba parte de la multitud como una condición positiva, que a todas luces se aprueba. El texto adquiere indirectamente un desafortunado tono panfletario que responde a los principios ideológicos que los grupos de intelectuales –especialmente los del *Techo de la Ballena*– de la época postulaban. La libertad creativa de Garmendia permite éstas y otras licencias que no desdibujan la imagen de la ciudad y el protagonismo que la multitud adquiere dentro de ella, cuando realiza el llamado asalto a los espacios públicos; el término alude a la rapidez y violencia que adquieren estos actos en los que la masa se adueña del territorio mediante el miedo que va generando, de modo que éste último se convierte en el organizador mismo de ese espacio. El anonimato que caracteriza a las ciudades grandes permite que los individuos que forman parte de esas masas sientan la libertad de expresarse sin inhibiciones, de modo que es común que tales maneras degeneren en comportamientos incontrolables. Se trata, pues, de una urbe dinámica en la que el movimiento de sus habitantes va creándole permanentemente rostros inéditos.

La posibilidad de invadir la ciudad, no para habitarla sino para ejercer en ella la protesta, adquiere resonancias aniquiladoras, en cuanto a la metamorfosis que se opera en quienes lo protagonizan. Los niveles de demencia del gentío que irrumpe con el ánimo de agredir lo cosifica, vaciándolo del sentido racional que, individualmente, puedan esas personas poseer. La espontaneidad propia de ese tipo de eventos en esta ocasión provoca un fluido de actos violentos, que mediante la destrucción de lo material manifiestan la anulación de ellos como seres humanos:

en medio de la dispersión final, con la garganta ardida, sajada a gritos, los comercios cerrados, gente de hogar agolpada en las ventanas de los edificios, asomando unas caritas de mentira, como si uno los estuviera viendo en fotografías al día siguiente, y uno y todo aquel gentío desmelenado, de camisas abiertas bajado; destrozos de pancartas en el piso, el resto de una furia despellejada (1970: 85)⁸.

La devastación física es manejada como instrumento crítico del aparato social al que también se descalifica. Sobresalen entre los agresores más activos el proletariado que vive hacinado en la periferia de la ciudad; en estos espacios la conciencia social ha cobrado un mayor sentido. La voz del narrador brota con el ánimo propio de quien siente como agresión la desigualdad entre unos y otros, de allí que se exprese con ironía, tomando los objetos como sinónimo de desprecio hacia la clase pudiente; allí leemos: *“se les quedó todo comprado para la recepción y los centenares de copas que se iban a llenar de demi sec se quedaron en fila como los cadetitos de natilla de conejo blanco y ni una sola se levantó a tiempo”* (1970: 83).

La unión de las dos anécdotas puede verse en el último párrafo correspondiente al primero de los discursos cuando el narrador en primera persona advierte en el restaurante: *“Pero aquí no llega el ruido de la calle; tal vez se haya quedado sola, regada de papeles y algún zapato abandonado”*. De nuevo los objetos aparecen como los significantes más elocuentes, los que mejor describen situaciones, sentimientos, actitudes dentro de la trama. Esta es otra de las posibilidades que la cosificación como proceso otorga, la preponderancia de los objetos sobre las personas, recurso a través del cual el autor concede un rostro a la ciudad; ella se viste de los objetos que por su

⁸ La cursiva es del autor.

carácter inanimado le imprimen ese sello. La despersonalización de los ciudadanos que participan en la revuelta es otra más de sus caras.

Ciudad y desencuentro

La estructura del doble discurso que presenta “¡Nixon, no!” en el que las situaciones son tan disímiles proponen dos cronotopos. En primer lugar estamos ante un espacio cerrado, el restaurante el día en que la ciudad está volcada a las calles por las que pasará el presidente Nixon y su comitiva. Este cronotopo apunta, desde el punto de vista temático y compositivo, a que allí se produzcan encuentros. Sin embargo, el hecho de que sea justamente al revés, esto es, que no haya nadie con quien compartir no sólo por la soledad en que se encuentra el recinto, sino también por el aislamiento que caracteriza al personaje, nos llevan a entender la construcción de un cronotopo cuyo caracterización de espacio para el encuentro pierde sentido y viene a ser más bien generador de desencuentros.

En el cronotopo ciudad se mezcla lo social-público con lo particular, hasta con lo estrictamente privado. Es un micro-cosmos en el que la diversidad es la cualidad que mejor lo define, por ello encontramos la variedad de cronotopos que en, último término, forman parte de ese cronotopo mayor llamado ciudad.

El tono mordaz, a veces hiriente con el que se describe a los clientes del restaurante o a los mismos empleados demuestra una actitud de acre amargura frente a lo que le rodea. En esta ocasión ser urbanícola es sinónimo de hostilidad, exclusión y desadaptación. Junto a ello, la capacidad de fantasear en torno a temas morbosos, cuya abyección es evidente, va dibujando un rostro de hombre cuya excentricidad va más allá

de la simple ocurrencia. Se trata, pues, de un ser con características neuróticas, reflejo del mismo caos citadino y acorde a la situación presentada en el siguiente discurso.

La manifestación callejera en contra de Nixon aporta otro rostro de ciudad con características aún más extremas. El grupo humano que se concentra en las calles de Caracas –se nombra expresamente a la avenida Sucre- y que agrede salvajemente a la comitiva de Nixon es el clásico ejemplo del estado de demencia que puede alcanzar la masa enardecida.

La pérdida del control se manifiesta en los insultos, las patadas, los escupitajos que lanzan indiscriminadamente hacia los visitantes; *“como fieras frente al panteón”* gritaban hombres y mujeres concentrados con el único deseo de maldecir al presidente norteamericano. Es de notar la selección que hace el autor de la multitud. Se trata de gente de clase media-baja, muchos de ellos desconocedores de la problemática social e internacional que en aquel momento se suscitaba en los Estados Unidos y el mundo. Sin embargo son ellos los encargados de llevar a cabo la protesta que cada vez se torna más violenta y de bajo nivel. Como muchas veces ocurre, cuando la multitud se agolpa gran parte de los que están allí, ni siquiera conocen las razones reales de la queja y el reclamo, pero son los que gritan con más fuerza o patean con mayor odio. Si bien en el caso que nos ocupa no se menciona el desconocimiento por parte de la gente, la narración está orientada a acentuar las tonalidades de vileza que adquieren los grupos humanos habitantes de ciudad.

También en este cronotopo que descansa en los espacios públicos muestra lo que los personajes han ido adquiriendo con antelación y que en este espacio y este tiempo de la inmediatez manifiestan. Animalizarse, producto del entusiasmo generalizado, es, pues, una posibilidad que se experimenta vivamente.

Como se ha expuesto, los dos textos analizados dan cuenta de los plurales rostros que la ciudad posee en la prosa garmendiana. Las diferencias, sin embargo, se unifican a través de elementos que conforman sólidamente el estilo de un autor cuya obsesión fue siempre la ciudad y la vida que ella, indirectamente, nos diseña. Ser urbanícola es, para Garmendia, una condición humana de la que ningún habitante de ciudad puede sustraerse. Nuestros gestos, pensamientos y modos de ver la vida van signados, entonces, por la ciudad.

CONCLUSIONES

En la década de los años cincuenta y sesenta la mayoría de las ciudades capitales latinoamericana sufren importantes transformaciones, resultado tanto de un proceso de modernización y amplificación edilicia como de una necesidad de dar respuestas a las demandas de las oleadas de inmigrantes recién llegados y la emergencia de nuevas capas y sectores sociales que rivalizan en la ocupación con las clases altas y los sectores de poder tradicionales. La tensión entre el centro y los barrios, entre proyectos conservadores que propugnan el equilibrio hacia adentro, con el fortalecimiento del centro tradicional y los nuevos sectores urbanos que presionan por una expansión, se tradujo también en el imaginario literario; éste y la ciudad concitan, paradójicamente, la monumentalidad y el fragmento, la integración y la dispersión de sus temas, espacios, personajes.

La escritura de ciudad se traduce tanto en novelas integrales como *Adán Buenosayres*, o más aún, en la génesis de grandes ciudades imaginarias que atraviesan la producción de un solo autor como la Santa María, de Onetti; o incluso en relatos que, en su intensidad y contundencia, nos hablan de la ciudad como unidad o fractura, surgiendo así una apasionante cartografía de la urbe vista en su grandeza o en su abyección, en la movilidad y dispersión de sus sentidos.

La ficción de esos años muestra de manera privilegiada las distintas soluciones estéticas dadas al tema: la ciudad está fuera y dentro del texto a la vez; es escenario pero es también núcleo generador de sentidos y sinsentidos; es representable y es también imaginable, conjetura y presencia. Hay un discurso *sobre* y *de* la ciudad; el autor de ficción es a la vez cronista y creador. El esfuerzo representativo realista que impera en

gran parte del siglo XIX ha perdido total vigencia. El arte abstracto y las consignas estéticas de las vanguardias exigen nuevas propuestas para armar tramas y personajes, así como para ver a esa urbe cuyo crecimiento irregular proyecta, al mismo tiempo, irregulares maneras de aprehenderla.

De allí lo enormemente productivo que resultó para mí la categoría bajtiniana de cronotopo en cuanto permite ver precisamente el modo en que el espacio-tiempo ingresa en la literatura a la vez que la abre a una visión de mundo. Si, como dice Ricardo Piglia, todo relato de ficción oculta otro relato, podemos pensar en que los relatos escogidos ocultan a su vez un relato de la ciudad que se resuelve al mismo tiempo que el destino de los personajes, que lo alimentan y son alimentados por él. El cronotopo bajtiniano permite también hallar esos puntos de encuentro o tensión: se cuenta una historia y se cuenta una ciudad.

El relato se revela como un discurso que alcanza capacidad explicativa y enfática; su estrategia es el *knock out* del que hablara Cortázar gráficamente; a través de él los acontecimientos logran su más alta tensión y la construcción de los personajes adquiere sentido intensificador. Igualmente posee una condición discursiva cuya estructuración más definida permite que el personaje alcance la conclusividad que, en ocasiones, la novela, por su carácter abierto y polifónico no le concede. En una época en que las grandes novelas del Boom latinoamericano cobraban protagonismo, muchos de los célebres novelistas se revelan también como afanados creadores de narrativa breve.

Como discurso que se asume a través de la contundencia y la rotundidad, el relato breve se convierte en un instrumento adecuado y atrayente para muchos de los escritores que perciben los cambios en la vida social y urbana y se hacen eco de ellos. La ciudad y su representación se asumen como un desafío, pues adquiere un protagonismo que fácilmente podría diluirse entre las abundantes páginas que

componen las novelas. La brevedad es, pues, aliado de quien pretende destacar a la ciudad dándole preeminencia, sea ésta física, psicológica o hasta ontológica.

El sentido abarcador y al mismo tiempo abierto que constituye a la ciudad podría asumirse como una de sus rasgos más sobresalientes. Seleccionar relatos en los que no sólo se mencionan distintas ciudades capitales –justamente aquellas que suelen ser el primer referente de un país, quienes otorgan estilo al mismo- sino que además se las caracteriza desde sus singulares formas, obedece justamente a la combinación que comúnmente se presenta en las grandes urbes que pareciera ser una y muchas.

Paradójicamente, Lima, Buenos Aires, Ciudad de México y Caracas fueron refundadas por el ritmo de una modernidad que se impuso irregular y tardíamente en toda América Latina y cuya repercusión inmediata fue una exigencia de homogeneizar y un resultado de hibridez que hoy siguen presentando, donde se dan la mano los espacios más modernos, al lado de vecindades al estilo de los años cincuenta. Las complejidades de estas capitales, los problemas urbanos que generan, las neurosis de sus habitantes, son lugares comunes. Sin embargo, las variaciones que les conceden personalidad están vinculadas a numerosos matices y sutilezas que no están subordinadas a la arquitectura o a la organización territorial –aunque no la ignoren- sino que van más allá; éstas tienen que ver con sus habitantes, con la historia que han construido, con sus modos de ser, cincelados recíprocamente por esa ciudad. Hay, por tanto, un movimiento circular en el que hombres y ciudad se reclaman y complementan, re-haciéndose entre sí. Como consecuencia, todo apunta a la índole plural que constituye la ciudad, en la que, evidentemente, convive su naturaleza semántica también múltiple, cambiante, que se renueva constantemente.

Otra de las características que llama la atención de las capitales es de qué manera su relación con el exterior se torna mucho más importante que con el resto del país, de tal

modo que el distanciamiento físico se hace también psicológico e incluso social, al extremo que los representantes de sectores tradicionales consideren que están más cerca de los habitantes de otras metrópolis que de los compatriotas del interior, a quienes ven, la mayoría de las veces, como extraños o inferiores. La heterogeneidad humana y cultural es definitoria de las capitales. Uno de los casos más proverbiales es el de Borges, quien traduce este acercamiento a lo cosmopolita propio de las vanguardias, y lo vincula a una nostalgia por los viejos espacios de ciudad alcanzando a su vez una nueva estética llamada por Beatriz Sarlo “de las orillas”.

Finalmente, los relatos seleccionados, a excepción de los escritos por Salvador Garmendia, cuya originalidad muchas veces hizo dudar a la crítica acerca de una clasificación definitiva, convergen en el esquema tradicional de la narrativa breve y que en la actualidad ha variado notablemente, dando cabida a audaces experimentaciones tanto estructurales como temáticas. Todos, pues, coinciden en una fuerte tensión e intensidad narrativa manteniendo la linealidad en el discurso, evitando rupturas inesperadas o cambios en el tiempo y en el espacio.

La singularidad de cada uno de los relatos, radica en la original manera en que la ciudad actúa inmersa en la anécdota narrada. Su presencia se impone de tal forma, que la convierte en protagonista. Lo que allí ocurra es prácticamente accidental ante la fuerza que su imagen establece.

La mayor parte de ellos coinciden en contar anécdotas precisas del transcurrir vital de las personas. Sólo los cuentos de Carlos Fuentes y el de Ribeyro, “Gallinazos sin plumas”, penetran en la vida de sus personajes de forma más abarcadora. Los textos de Cortázar asentados en reclamos fantásticos dejan un poco de lado al personaje mismo, de modo que su carácter conclusivo sea construido superficialmente. Sin embargo, es evidente que el autor implícito no posee otras pretensiones, de allí que el carácter

elemental que adquiere la anécdota no pueda asumirse como una cualidad insustancial, sino como parte de la elaboración de lo fantástico que irrumpe en la ciudad a modo de posibilidad estética.

El relato de Salvador Garmendia,- "*Estar solo*"- narra un hecho aparentemente banal, el regreso en autobús de la casa al trabajo, sin embargo desde él se abre un universo construido a través de lo urbano donde se revelan profundos sentidos de la condición humana que encuentra en la ciudad misma su mejor interlocutor. La abyección que envuelve sus relatos no inhibe en sus personajes un sentimiento de afinidad hacia la urbe con la que se siente en total empatía, a pesar de que sea lo disonante la condición urbana por excelencia. Algo semejante ocurre con el segundo cuento de Julio Ramón Ribeyro. En "Una aventura nocturna" el protagonista, caracterizado por una mediocridad absoluta, siente, sin embargo, acogida en los espacios ciudadanos en los que esta cualidad también tiene un lugar estable; en él nuestro protagonista deambula cómodamente. Pareciera, pues, que la ciudad es ese universo en el que concurren los más variados sujetos y donde acontecen los hechos más insólitos, tamizados siempre por la atmósfera sutil de lo cotidiano.

Los relatos estudiados nos muestran que la ciudad, en general, posee la cualidad fractal a que me he referido en el capítulo sexto, pues en efecto, en la percepción que hacemos de la ciudad cuenta tanto el modo de observación como el espacio y las circunstancias en que se inscribe. De tal suerte que sus segmentos, cualquiera de ellos en donde nos encontremos, conservan en esencia una relación de similitud con el objeto íntegro, en este caso, con la ciudad.

El barrio, la calle, las periferias, los centros, dan cuenta, por tanto, de lo que la ciudad es en su totalidad. Y ya no sólo los espacios, sino los mismos habitantes de las ciudades, los llamados urbanícolas, serán esencialmente una partícula de ella que la representa.

Asumir lo argumentativo como categoría relevante para el análisis permite, en la práctica, un mayor apego a lo que los autores han querido mostrar a través de la anécdota que relatan. Ellos van señalando cuál ha sido el rostro de ciudad que leyeron para luego escribirlo. Pues en realidad la dimensión urbana la conforman infinitas variaciones de muy pocos tópicos, entre ellos, la comunicación o el aislamiento que proceden a su vez de la amplitud citadina; en ella deambulamos para reconocernos en lo que nos rodea o sentirnos ajenos a ello.

Los ocho relatos, con sus muy profundas singularidades, coinciden en mostrar a la ciudad como un ente donde anida la contradicción. Ella repele y atrae, anima y destruye, acoge y rechaza. La condición pública de sus espacios, la posibilidad de convertir a sus habitantes en individuos anónimos o en sujetos que forman parte del teatro urbano lleva a que sea vista y padecida desde una perspectiva amenazante, en la que fácilmente podríamos sucumbir. En este sentido, no podría dejar de verse que los relatos analizados nos muestran que las ciudades operan, en efecto, como auténticos escenarios teatrales, cuyos habitantes actúan de maneras particulares, representan papeles frecuentemente fingidos, artificiales, porque todo ciudadano sabe que, aun de manera involuntaria, es observado. Así, la ciudad es la intemperie en la que acecha lo bueno y lo malo, indistintamente. Pero, al mismo tiempo, es matriz a través de la que engendran los propios personajes sus historias.

En particular lo cartográfico, presente en los cuentos de Julio Cortázar, se esboza a modo de estructura que orienta la acción hacia la concepción de la ciudad como el espacio para el tránsito infinito. Desde que los espacios públicos se asociaron a la imagen del *flâneur* que deambulaba felizmente, aún persiste la idea de sentir que ellos conceden la oportunidad de recorrerlos siendo simples observadores anónimos, como miembros de esa jungla urbana en la que no seremos reconocidos. El tránsito por la

ciudad, sin embargo, es asumido por los personajes cortazianos como un ejercicio lleno de obstáculos, algunos de ellos inesperados, que van convocando, sin advertirlo inicialmente, la presencia de lo fantástico como clima que enrarece el ambiente y lo torna hostil.

Para Julio Ramón Ribeyro y Carlos Fuentes la abyección es un modo de vida que llega a materializarse en los mismos espacios de la ciudad. Los relatos de los autores analizados coinciden en enfatizar el tono realista que a veces adquiere acentos de denuncia social y otras de modesta presentación de la medianía humana. Ribeyro nos muestra al ciudadano marginado socialmente cuyo rostro, marcado por la mediocridad, se ha desdibujado, o bien a aquellos que, hundidos en la miseria, deben enfrentar el envilecimiento al que, de alguna manera, la ciudad los ha lanzado. Fuentes, en cambio, amplía el espectro diseñando diferentes tipos humanos, que corresponden a la alta burguesía como a las clases más bajas. Todos conservan el sello que la ciudad les confiere mediante la inserción de sus vidas en los espacios ciudadanos. En general la marca urbana pareciera signada por lo feo, lo sórdido, o simplemente por contradicciones que afectan, o degradan, de forma definitiva a quienes las poseen.

Salvador Garmendia construye sus relatos teniendo como asiento a la abyección, pero el tratamiento que desarrolla le concede un carácter excepcional. La voz del narrador adquiere relevancia pues es la que traducirá la primera persona protagónica; esto impregna de subjetividad los dos relatos y da mayor nitidez a la asunción de lo abyecto como un rasgo que define la prosa garmendiana, donde la fealdad, reflejada en ambientes cochambrosos, en personajes configurados por su mediocridad, en la preeminencia de los objetos sobre los hombres, deviene en el fenómeno de la cosificación que se transforma también en temática. No obstante, la mirada del autor no asume la estética de lo grotesco desde su negatividad, sino que se solaza en ella, con

matices de perversa satisfacción. No olvidemos que la prosa garmendiana irrumpe, fundamentalmente, en los años sesenta, época en que la producción literaria del grupo *El Techo de la Ballena* al que perteneció el autor en general toma la fealdad como estilo y a lo urbano como elemento que viste sus voces proclamando novedades.

Por último, los cuatro autores escogidos han desarrollado una producción literaria caracterizada por la madurez y calidad de su prosa y la prolijidad de la misma, de modo tal que sus miradas son también las de una colectividad que ha vivido la ciudad como experiencia que ontológicamente la construye. Las perspectivas singulares que cada uno proyecta, coinciden en la apreciación del espacio urbano como ese lugar apasionante en el que concurren la vida y sus múltiples maneras de llevarla adelante. Si bien lugar de contradicciones en las que concurren los opuestos, la ciudad no ha adquirido el tono de apocalíptica violencia que describe Mabel Moraña como la cualidad propia de los espacios públicos en la actualidad y de gran parte del discurso urbano de los últimos años. Aún la lógica del desorden y la estética del caos, como califica a las ciudades de hoy Rossana Reguillo-Cruz, no se había instaurado en la literatura.

De este modo he pretendido desarrollar lo que considero son las miradas a la ciudad; los ruidos y gestos que alberga; muchas de las historias que en ella han ocurrido, le otorgan el mágico don de postergar su acabamiento, porque constantemente será reconstruida por quienes en ella seguimos, fatigosamente, andando.

BIBLIOGRAFÍA

BÁSICA

CORTÁZAR, Julio (1994) 2001. *Cuentos Completos I*. Alfaguara. Sexta reimpresión. Madrid.

_____ 1951. *Bestiario*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.

_____ 1964. *Final del juego*. Editorial Sudamericana. Segunda edición aumentada. Buenos Aires.

FUENTES, Carlos. (1981) 2000. *Agua quemada*. Editorial Punto de Lectura. México.

_____ (1964) 2004. *Cantar de ciegos*. Editorial Seix Barral. España.

GARMENDIA, Salvador. 1970 *Difuntos, extraños y volátiles*. Tiempo Nuevo. Caracas.

RIBEYRO, Julio Ramón. 1994. *Cuentos Completos (1952-1954)*. Alfaguara. Madrid.

_____. 1955. *Los gallinazos sin plumas*. Círculo de Novelistas Peruanos. Lima.

_____. 1964. *Las botellas y los hombres*. Populibros peruanos.

Lima

COMPLEMENTARIA

_____. 1980. *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX*. Selección y prólogo. Mariano Picón Salas. Monte Ávila Editores, Caracas.

AÍNSA, Fernando. 1977. *Los buscadores de utopías*. Monte Ávila Editores. Caracas.

ALMANDOZ, Arturo. 2004. *La ciudad en el imaginario venezolano. II. De 1936 a los pequeños seres*. Fundación para la cultura urbana. Caracas.

ARTL, Roberto (1977) 1999. *Los lanzallamas*. Editorial Losada. 5ta edición. Buenos Aires.

_____. (1958) 2002. *Aguafuertes Porteñas*. Editorial Losada. 11° Edición. Buenos Aires.

AUGÉ, Marc (1992) 2000. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Editorial Gedisa. Quinta reimpresión. Barcelona.

BAAK, JJ Van. 1983. *The place of Space in Narration*. Editions Rodolphi B, V, Amsterdam.

BACHELARD, Gastón. (1965)1995. *La poética del espacio*. F. C. E. Breviarios. México.

BAJTIN, Mijail. (1982) 1990. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores. Cuarta edición. Barcelona.

_____. (1975) 1989. *Teoría y Estética de la Novela. Trabajos de Investigación*. Editorial Taurus. Madrid.

BARTHES, Roland. (1990)1997. *La aventura Semiológica*. Paidós Comunicación. 2da reimpresión. Barcelona.

BARRIOS, Alba Lía. 1994. *Primer Costumbrismo Venezolano*. Ediciones La Casa de Bello. Colección Zona Tórrida. Caracas.

BRAVO, Víctor. 1993. *Ironía de la literatura*. Dirección de Cultura de la Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela.

BELLO, Andrés. 1990. *Poesía Completa*. Monte Ávila Editores. Caracas.

BENJAMIN, Walter. (1972) 1999. *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Editorial Taurus. Segunda Edición. Madrid.

- BERMAN, Marshall (1988) 2001 *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI editores. Décimo tercera edición. México.
- BELL, Daniel. (1977) 1982. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Alianza Universidad. Madrid.
- BELLINI, Giuseppe. 1997. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Editorial Castalia. Tercera Edición. Madrid.
- BENÍTEZ ROJO, Antonio. 1998. *La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Editorial Casiopea. Colección Ceiba. Barcelona. España.
- BORGES, Jorge Luis. (1985) 1997. *Ficcionario*. Editorial Tierra Firme. F.C.E. México.
- _____ (1996) 2000. *Obras Completas. Tomo I*. Editorial Emecé. Buenos Aires.
- CAMPRA, Rosalba. (1987) 1998. *América Latina. La Identidad y la máscara*. Siglo XXI editores. Segunda edición. México.
- CARPENTIER, Alejo. 1964. *Tientos y diferencias*. UNAM. México.
- CAREAGA, Gabriel. (1985) 1992. *La ciudad enmascarada*. Editorial Cal y Arena. México.
- CARRILLO, Carmen Virginia. 2001. *Figuras del siglo XX en la literatura venezolana*. Universidad de los Andes. Mérida, Venezuela.
- CALVINO, Ítalo. (1994) 2001 *Las ciudades invisibles*. Ediciones Siruela. Sexta Edición. España.
- CHACÓN, Alfredo. 1970. *La izquierda cultural venezolana, (1958-1968)*. Editorial Domingo Fuentes. Caracas.
- CHUECA GOTILLA, Fernando. (1968)1998. *Breve historia del urbanismo*. Geografía. Alianza Editorial. Madrid.

- DE TORRE, Guillermo.1974. *Historia de las literaturas de Vanguardia. Tomo III*. Editorial Guadarrama. Madrid.
- DÍAZ RODRÍGUEZ, Manuel. 1999 *Ídolos Rotos*. Editorial Eduven. Caracas.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Ramón. 1967. “Prólogo”. *Obras Selectas*. Caracas.
- DE CERTEAU, Michelle (1990) 2000. *La invención de lo cotidiano. I. Artes del Hacer*. Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. México.
- DELEUZE, GUILLES, GUATTARI, FELIX, MIL MESETAS. 1997. *Capitalismo y esquizofrenia*. Volumen II. Editorial Pre-textos, Valencia, España.
- DE LA PARRA, Teresa. (1924)1972. *Ifigenia*. Monte Ávila Latinoamericana. Fondo de Cultura Económica. Caracas.
- FOUCAULT, Michelle (1976) 1988. *Vigilar y castigar*. Siglo XXI editores. 14^o edición. Buenos Aires.
- FUENTES, Carlos. (1958) 2000. *La región más transparente*. Seix Barral Editores. Barcelona.
- _____ 1969. *La novela hispanoamericana*. Editorial Joaquín Mortiz. México.
- _____ 2002. *En esto creo*. Editorial _____. México.
- GALLEGOS, Rómulo. (1929) 2002. *Doña Bárbara*. Editorial Porrúa. Sepan Cuantos. # 305. México.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1989. *Culturas híbridas*. Editorial Grijalbo. México.
- _____. 1995 *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Editorial Grijalbo. México.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. (1992) 1999. *Extraños Peregrinos. Doce Cuentos*. Editorial Diana. 17^o re-edición. México.

- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. 1996. *El texto narrativo*. Editorial Síntesis. Madrid.
- GILBERT, Alan. 1997. *La ciudad latinoamericana*. Siglo XXI Editores, México.
- GORELIK, Adrián. 2004. *Miradas sobre Buenos Aires, historia cultural y crítica urbana*. Siglo XXI Editores. Argentina.
- GONZÁLEZ LEÓN, Adriano. 1963. *Asfalto Infierno*. Monte Ávila Editores. Caracas.
- GONZÁLEZ, Beatriz; LASARTE, Javier; MONTALDO, Graciela; DAROQUI, María Julia. Compiladores. 1995. *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Monte Ávila Editores. Primera edición. Caracas.
- HOLMES, John Clellon. (1958) 1997. "The philosophy of the Beat Generation" En *La generación Beat*. León: Universidad de León. España.
- _____ (1952) 1997. "This is the Beat Generation" En *La Generación Beat*. León. Universidad de León. España.
- KRISTEVA, Julia (1988) 2004. *Los poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores. Argentina.
- LEFEBVRE, Henri: *The Urban Revolution*.(1970). University of Minnesota Press. Minneapolis.
- LEHAN, Richard: *The city in Literatura. An intellectual and cultural History*. 1998. University of California Press. Berkeley. USA.
- LIPOVETSKY, Gilles. 1994. *La Era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Séptima edición. Anagrama. Barcelona.
- LOTMAN, Iuri. 1996. *La Semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Editorial Frónesis. Cátedra, Madrid.
- _____ . 1998. *La Semiósfera II. Semiótica de la cultura del texto, de la conducta y del Espacio*. Editorial Frónesis. Cátedra. Madrid.

- _____. (1970) 1988. *Estructura del texto artístico*. Editorial Cátedra. Madrid.
- LYNCH, Kevin. (1984) 2000. *La imagen de la ciudad*. Ediciones Gustavo Gili. Colección punto y línea. Cuarta Edición. México.
- LYOTARD, Jean-Francois. 1987. *La condición postmoderna*. Editorial Cátedra. tercera edición. Madrid.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. (1929) 1979. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Serie popular Era. México.
- MONSIVAIS, Carlos. 2000. *Aires de Familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Anagrama. Colección Argumentos. # 246. Barcelona.
- MORAÑA, Mabel/Editora. 2002. *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidad de Pittsburg. USA.
- MUÑOZ, Boris y SPITTA, Silvia, Editores. 2003. *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Pittsburg.USA.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Obras Completas*. Editorial Aguilar. 1980. Madrid.
- ORTEGA, Julio. 1997. *El principio radical de lo nuevo. Posmodernidad, Identidad y novela en América Latina*. Editorial Tierra Firme. F.C.E. México.
- OSORIO, Nelson [encargado de la edición]. 1988- *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Biblioteca Ayacucho. Caracas.
- OVIEDO, José Miguel.2001. *Historia de la literatura hispanoamericana. 2. Del Romanticismo al Modernismo*. Editorial Alianza. Universidad Textos. Madrid.

- _____. 2001. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 3. *Posmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Editorial Alianza. Universidad Textos. Madrid.
- PALMA, Ricardo. 1994. *Tradiciones peruanas*. Editorial Cátedra, Madrid.
- PAZ, Octavio (1993) 2003. *Posdata*. Editorial Cátedra. Letras Hispánicas. Madrid.
- PIMENTEL, Luz Aurora. 2001. *El espacio en la ficción*. Siglo XXI editores. México.
- POLK, William. 1975. En HASSAN FATHY. *Arquitectura para los pobres*. Editorial Ex temporáneos. México.
- QUIRARTE, Vicente. 2001. *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México. 1850- 1992*. Ediciones Cal y Arena. México.
- RAMA, Ángel. 1984. *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte. Montevideo.
- _____ 1985. *Ensayos sobre literatura venezolana*. Monte Ávila Editores. Caracas.
- _____ 1987. *Antología de "El Techo de la Ballena"*. Editorial Fundarte. Caracas.
- RAMOS, Julio: *Desencuentros de la Modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. (1989) 2003. Fondo de Cultura Económica. Tierra Firme. México.
- RIBEIRO, Darcy. 1981. *Configuraciones histórico-culturales de los pueblos americanos*. Universidad Autónoma de Sinaloa. Culiacán, Sinaloa. México.
- RIBEYRO, Julio Ramón. 2002. *Antología Personal*. Editorial Tierra Firme. F.C.E. México.
- RICOEUR, Paul. (200) 2003. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid. Editorial Trotta.
- ROJAS, Aristides. 1982. *Crónicas de Caracas*. Fundarte. Caracas.

- ROMERO, José Luis. (1976) 2001 *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Siglo XXI editores. México.
- ROVIRA, José Carlos; Navarro, José Ramón (Editores). 1994. *Literatura y espacio urbano. I Coloquio Internacional "Literatura y espacio urbano"*. Fundación Cultural CAM. Alicante.
- SALAZAR BONDY, Sebastián. (1964) 1968. *Lima la horrible*. Ediciones Era. México.
- SARLO, Beatriz: 1988. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.
- _____. (1993) 2003. *Borges, un escritor en las orillas*. Editorial Seix Barral. Los Tres Mundos. Ensayo. Buenos Aires.
- _____. 2001. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Fondo de Cultura Económica. México.
- _____. (1992) 2004. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires.
- SARMIENTO: Domingo Faustino. 1979. *Facundo. Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*. CEAL. Buenos Aires.
- SENNETT, Richard 1997. *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza Editorial. Madrid.
- GRUZINSKI, Serge: *La ciudad de México, una historia*. (1996) 2004. Fondo de Cultura Económica. México.
- TAMAYO, Guido. (1999) *Cuentos urbanos*. Colección El pozo y El Péndulo. Bogotá.
- TODOROV, Tzvetan. (1991) 2000. *Nosotros y los otros*. Siglo XXI Editores. México.
- _____. (1994) 1998. *Introducción a la Literatura Fantástica*. Ediciones Coyoacán. Tercera Edición. México.

USLAR PIETRI, Arturo. (1958). "Discurso de incorporación a la Academia Venezolana de la Lengua" en *Letras y hombres de Venezuela*. Editorial Edime. Caracas.

_____ (1964) *De una a otra Venezuela*. Monte Ávila Editores. Caracas.

VALERO, Eva María. 2003. *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito*. Ensayos/Scriptura # 12. Ediciones Universitat de Lleida. Lerida.

_____. 2003. *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Publicaciones Universidad de Alicante. Alicante.

VILLENA, Luis Antonio de. 1982. "La contracultura" en *Heterodoxias y Contracultura*. Montesinos. Barcelona.

VARIOS. 1997. *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales*. Biblioteca Ayacucho. 1997. Venezuela.

_____.1995. *Primer Congreso Internacional de Literatura. Medio Siglo de Literatura Latinoamericana. 1945-1995*. Cultura Universitaria, Serie Ensayos. UAM. México.

VITALE, Luis. 1983. *Hacia una historia del ambiente en América Latina. Nueva sociedad*. Editorial Nueva Imagen. México.

WARD, Bárbara 1976. *La morada del hombre*. F. C. E. Breviarios. México. # 161.

HEMEROGRAFÍA

BENEDETTI, Mario: "Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices". *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca, 1972, pp. 58-76.

CAMPRA, Rosalía. 2000: “La ciudad en el discurso literario”, en Revista *SYC* (director: Noé Jitrik), Buenos Aires.

GARMENDIA, Salvador. 1999: “Siempre habrá un Balzac donde haya más de una persona”. *Papel Literario. El Nacional*, Caracas, 25-7-1999.

_____. 1990 “La aventura de narrar”. En *Quimera*, (Edición Latinoamericana), N° 6, septiembre – octubre. Caracas.

JITRIK, Noé. 2000: “Voces de Ciudad”, en Revista *SYC* (director: Noé Jitrik), Buenos Aires.

REMEDI, Gustavo. 2003: “Montevideo en sus pliegues”. *Revista Iberoamericana*. Vol LXIX. Número 202. Enero –Marzo. Pittsburg. USA.

RIBEYRO, Julio Ramón. *Revista Hispamérica*. Volumen 23. 1994.

Scirpta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona. # 45. 1 de agosto de 1999. España.

Artículos en Internet

BALZA, José: “Los cuadernos reversibles” (La otra narrativa venezolana), en página electrónica: <http://www.invencionero.com/balna.htm>

CORTAZAR, Julio: “El sentimiento de lo Fantástico”. (Conferencia dada por Julio Cortázar en la U.C.A.B.): En <http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/confel1.htm>

CAÑIZALES, Andrés: “Muere Salvador Garmendia, precursor de la literatura urbana”.

En:

http://www.unidadenlادiversity.com/actualidad/actualidad_ant/2001/mayo_01/actualidad

INFANTE, Ángel Gustavo: Entrevista; de la columna “Ficción breve venezolana.com” en la página web: <http://www.letralia.com/ficcionbreve/entrevistas/entrev05.htm>

MILIANI, Domingo: “Diez años de narrativa venezolana (1960-1970)”. En “Ficción breve venezolana.com” en la página <http://www.letralia.com/ficcionbreve/ensayos/ens-122.htm>

NÚÑEZ, María Celia: “País Portátil”. En: “Ficción breve venezolana.com” de la página web: <http://www.letralia.com/ficcionbreve/ensayos/adria-mc.htm>

SCHWARZ, Roberto: “Las ideas fuera de lugar”. Traducción: Ana Clarisa Agüello y Diego García. En la página <http://www.ffyh.unc.edu.ar/modernidades/II/Mod2Contenidos/Main-Traducciones.htm>

TRIVIÑOS, Gilberto; ALONSO, María Nieves; Rodríguez, Mario: “Lima la horrible: Un hijo (un texto) afligido de Lima”, en página electrónica: <http://www.udec.cl/docliter/biblio/lima.Htm>

DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS

Diccionario de la Lengua Española. Real Academia de la Lengua. Vigésima segunda Edición. 2001. Tomo I y II.

Enciclopedia de Venezuela. Tomo X. Barcelona. 2da edición. 1966. Editorial Andrés Bello.