

***La nueva geografía de la novela: narración e invención o la  
ciudad como un espacio literario en la narrativa  
latinoamericana***

Por Vera Sofia Pimenta Gonçalves Ferreira

Erasmus Mundus Joint Doctorate: *Cultural Studies in Literary Interzones*

Università degli Studi di Bergamo (Italia)  
Universidade Federal Fluminense – UFF (Brasil)  
Universitat de Barcelona (Espanya)

Supervisor principal: Maurício de Bragança (UFF)

Co-supervisor: Franca Franchi (Bergamo)

Niterói, Brasil  
Bergamo, Italia

2013

## Declaration of good academic conduct

I, Vera Sofia Pimenta Gonçalves Ferreira, hereby certify that this dissertation, which is 134. 597 words in length, has been written by me, that it is a record of work carried out by me, and that it has not been submitted in any previous application for a higher degree. All sentences or passages quoted in this dissertation from other people's work (with or without trivial changes) have been placed within quotation marks, and specifically acknowledged by reference to author, work and page. I understand that plagiarism – the unacknowledged use of such passages – will be considered grounds for failure in this dissertation and in the degree programme as a whole. I also affirm that, with the exception of the specific acknowledgements, the following dissertation is entirely my own work.

Signature of candidate:

A handwritten signature in black ink, reading "Vera Sofia Pimenta Gonçalves Ferreira". The signature is written in a cursive style with a large initial 'V' and 'S'. The text is centered on the page.

Para m

Y para Abelardo, *in memoriam*.

### Agradecimientos

Quisiera agradecer al consorcio *Interzones* del programa Erasmus Mundos Joint Doctorate por la beca concedida y por la posibilidad de realizar este trabajo de investigación en las Universidades de Bergamo, Barcelona y Federal Fluminense.

Agradezco a los profesores que me acompañaron a lo largo de estos tres años: profesor Didier Girard, profesora Franca Franchi, profesora Laura Borràs y profesor Raffaele Pinto. Agradezco de manera especial al profesor Fabio Rodríguez Amaya por su ayuda en la revisión final de la tesis y, sobre todo, al profesor Maurício de Bragança, cuya ayuda fue fundamental para la conclusión de la misma.

Agradezco también a Mauricio Olgún por su lectura de la tesis y su ayuda para el uso correcto del español.

Agradezco finalmente a mis padres, Helena y José, y a mi hermana, Isabel.

## Abstract

This dissertation proposes an analysis of the narrated city in contemporary Latin American narrative. The city will be examined not only as a literary theme but also as a literary convention: the narrated city as a mechanical contrivance and design. The dissertation, thus, seeks to study the city as something that can be devised and thought of inventively. In other words, the city as a fictional and ideological *interzone* for narration and invention. This study aims to use the idea of the city as a narrative device in Latin American literature, having a concrete incidence on the anthropological, sociological and historical approach on the idea of the city as a space of interaction of contemporary Man. It intends to specify the necessity of transforming that space (fictionally) in a zone for narration and to delimitate the concept of city taking into account the diversity and differences between Latin American cities. This study is thus centered in texts that allow the analysis of the contemporary Latin American urban milieu, especially those written in the last decade of the twentieth century and in the first decade of the twenty-first century, which for their geographical and literary hybridism can be considered as defining of an identity and a poetics.

Cette thèse propose une analyse de la ville racontée dans la narrative contemporaine latino-américaine. La ville sera examinée non seulement comme un thème littéraire, mais aussi comme une convention littéraire: la ville racontée comme un artifice mécanique et du design. La thèse, par conséquent, vise à étudier la ville comme quelque chose qui peut être conçue et pensée de manière inventive. C'est à dire, la ville comme une *interzone* fictive et idéologique pour la narration et l'invention. Cette étude vise à utiliser l'idée de la ville comme un dispositif narratif dans la littérature latino-américaine, une fois qu'a une incidence concrète sur la perspective anthropologique, sociologique et historique de l'idée de la ville comme un espace d'interaction de l'homme contemporain. La recherche a l'intention de caractériser la nécessité de transformer cet espace (fictivement) en une zone pour la narration et délimiter le concept de ville en tenant compte de la diversité et des différences entre les villes d'Amérique Latine. Cette étude est donc centrée sur les textes qui permettent l'analyse du milieu urbain contemporain en Amérique Latine, en particulier ceux écrits dans la dernière décennie du XXe siècle et dans la première décennie du XXIe siècle, qui, pour

leur hybridité géographique et littéraire peuvent être considérés comme la définition d'une identité et une poétique.

Esta tesis propone el análisis de la ciudad narrada en la narrativa latinoamericana contemporánea. La ciudad será examinada no solamente como un tema literario sino como una convención literaria: la ciudad narrada como un artefacto, como un dispositivo discursivo. La tesis, por tanto, busca estudiar la ciudad como algo que puede ser concebido y pensado de manera inventiva. En otras palabras, la ciudad como una *interzone* ficcional e ideológica para la narración y la invención. Este estudio pretende usar la idea de ciudad como un dispositivo narrativo en la literatura latinoamericana, aproximándose a ella – desde una perspectiva antropológica, sociológica e histórica – como espacio de interacción del individuo contemporáneo. La investigación tiene la intención de caracterizar la necesidad de transformar el espacio (ficcionalmente) en una zona para la narración y delimitar el concepto de ciudad teniendo en cuenta la diversidad y las diferencias entre algunas ciudades de América Latina. El estudio, por lo tanto, se centra en textos que permiten el análisis de medios urbanos latinoamericanos, textos especialmente escritos en la última década del siglo veinte y en la primera del veintiuno y que por su hibridismo geográfico y literario pueden ser considerados como expresiones de una identidad y una poética específicas.

## Índice

|   |     |
|---|-----|
| <b>Introducción</b> .....   | 9   |
| <b>I. Conceptos y problemas. Elaboración de un mapa teórico</b> .....   | 23  |
| I. 1. La ciudad.....  | 23  |
| I. 2. La ciudad en la literatura.....   | 35  |
| I. 3. América Latina .....  | 42  |
| I. 4. La literatura latinoamericana en la literatura mundial.....   | 49  |
| <b>II. Abuelos, padres e hijos. Topografía de la literatura latinoamericana entre el siglo XX y el siglo XXI</b> .....                            | 58  |
| II. 1. El <i>boom</i> latinoamericano (un breve análisis).....  | 58  |
| II. 2. Escritores latinoamericanos contemporáneos: elaboración de un nuevo mapa narrativo.....  | 68  |
| <b>III. ¡Lima la horrible! Vargas Llosa y la novela de creación</b> .....   | 80  |
| III. 1. Algunas consideraciones históricas: José Carlos Mariátegui y Sebastián Salazar Bondy.....   | 80  |
| III. 2. Mario Vargas Llosa, intérprete de Lima. <i>La ciudad y los perros</i> : ciudad amurallada versus ciudad abierta .....                     | 85  |
| III. 3. Nuevos narradores peruanos. Una nueva visión urbana y el aparente regreso a una concepción binómica de la metrópolis versus el campo..... | 109 |
| <b>IV. Ciudad de México: la narrativa de una metrópolis</b> .....   | 114 |
| IV. 1. De Tenochtitlan a Ciudad de México (del siglo XVI a los inicios del XX).....   | 114 |
| IV. 2. La metrópolis polifónica.....  | 116 |
| IV. 3. Después del <i>boom</i> .....  | 127 |
| IV. 4. La ciudad como cómplice: la narrativa policíaca.....   | 133 |
| IV. 5. La generación de la Casa del Lago .....  | 137 |
| IV. 6. El agujero negro de la literatura: la ciudad encerrada.....  | 141 |
| IV. 7. Crónica y bitácora: la ciudad como descripción histórica y personal....  | 144 |
| <b>V. La ciudad fronteriza. México – EEUU. México – Guatemala</b> .....   | 149 |
| V. 1. La otra frontera: México – Guatemala.....   | 154 |
| V. 1. 1. <i>La Mara</i> o la violencia de la frontera olvidada.....   | 156 |
| V. 2. Frontera norte: México – EEUU.....  | 166 |

|   |            |
|---|------------|
| V. 2. 1. Yuri Herrera o el lirismo seco de la frontera.....   | 171        |
| <b>VI. Ciudad de Guatemala y San Salvador. El surgimiento de otro tipo de escritores “comprometidos”: el rescate de la memoria histórica entre el escepticismo y la incertidumbre .....</b> | <b>187</b> |
| VI. 1. Ciudad de Guatemala.....   | 192        |
| VI. 2. San Salvador.....  | 210        |
| <b>VII. Las ciudades de Colombia: narraciones de violencia – diatriba e invención.....</b>  | <b>233</b> |
| VII. 1. Planteamiento histórico.....  | 233        |
| VII. 2. Antecedentes narrativos: la naturaleza versus la ciudad.....  | 234        |
| VII. 3. Novelas de violencia urbana .....   | 239        |
| VII. 3. 1. Héctor Abad Faciolince.....  | 241        |
| VII. 3. 1. 1. <i>Basura</i> .....   | 242        |
| VII. 3. 1. 2. <i>Angosta</i> .....  | 244        |
| VII. 3. 2. Fernando Vallejo.....  | 256        |
| VII. 3. 2. 1. <i>La virgen de los sicarios</i> .....  | 257        |
| VII. 3. 2. 2. <i>El desbarrancadero</i> .....   | 264        |
| VII. 3. 2. 2. 1. Autobiografía o autoficción. Representaciones del “yo”.....  | 264        |
| VII. 3. 2. 2. 2. Representaciones del cuerpo: enfermedad y sexualidad.....  | 269        |
| VII. 3. 2. 2. 3. El espacio privado y el espacio público. Campo versus ciudad.....  | 272        |
| VII. 3. 2. 2. 4. La moral contemporánea y la necesidad del relato (la diatriba).....  | 276        |
| <b>VIII. Buenos Aires: las interminables construcciones de una ciudad – narración, memoria e historia .....</b>   | <b>283</b> |
| VIII. 1. Edgardo Cozarinsky y la crónica del exilio: Paris como palimpsesto de Buenos Aires .....   | 288        |
| VIII. 2. <i>La ciudad ausente</i> : Buenos Aires como una ciudad metaliteraria.....   | 308        |
| VIII. 3. De los <i>conventillos</i> a las <i>villas miseria</i> . Buenos Aires entre la afasia y la amaurosis en la obra de César Aira .....  | 320        |
| <b>Conclusiones.....</b>  | <b>339</b> |

|                               |            |
|-------------------------------|------------|
| <b>Bibliografía.....</b>      | <b>350</b> |
| <b>Índice onomástico.....</b> | <b>377</b> |



## Introducción

“We live in the description of a place and not in the place itself.”<sup>1</sup>

Este estudio pretende responder a una pregunta fundamental: ¿Cómo es la ciudad latinoamericana representada en la literatura contemporánea producida en ese territorio? ¿De qué modo se lee la ciudad latinoamericana dentro y fuera de América Latina?

Siendo una ciudadana portuguesa cuya educación profesional en un principio versó sobre literaturas europeas, principalmente portuguesa e inglesa, en un determinado momento de mi carrera me encontré en un punto muerto: ¿hasta qué punto mi educación en la literatura europea, en la cuál me había especializado, me permitía pensar fuera del ambiente en el que había crecido? Después de una maestría en Estudios Ibero-americanos, volví a sentir que el impasse se mantenía cuando el núcleo de esa especialización lo formaban sobre todo la literatura española y las teorías culturales europeas, dejando al margen la excepción de un breve curso sobre literatura latinoamericana. Después de que en ese curso estudié una pequeña parte del canon literario latinoamericano (Octavio Paz, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges,...) y después de finalizar mi tesis, que decidí hacer sobre la obra de Julio Cortázar, sentí la necesidad de precisar cuál y cómo sería la nueva narrativa que habría surgido en el subcontinente después de la época dorada de los años cincuenta, sesenta y setenta. Después de vivir un año en Ciudad de México y de intentar sanar lo que sentía como una deficiencia literaria y lingüística por haberme aproximado tan tardíamente a esa literatura, fui entrando en contacto más estrecho tanto con el canon como con la narrativa de escritores posteriores más cercanos en el tiempo. Con la intención de realizar un análisis de esa nueva literatura, menos conocida en Europa (en Portugal había un vacío profundo en lo que respecta a la publicación de la nueva narrativa latinoamericana, con la aplastante excepción de Roberto Bolaño), concluí que el tema de la ciudad serviría como un *leitmotif* maleable y dinámico para abordar la nueva narrativa latinoamericana que, en general, se caracteriza por ser predominantemente urbana – aun cuando el argumento de algunas obras no se define por la inserción de un medio claramente urbano, como es el caso de las narrativas y personajes de Haroldo Conti, Daniel Moyano o Juan José Saer. Dentro de este marco y de regreso a Europa

---

<sup>1</sup> Wallace Stevens, carta a Henry Church, abril, 4 de 1945, p. 494 en Stevens, Holly (ed.). *Letters of Wallace Stevens* (1966), Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1996. [“Uno no vive en un lugar sino en su descripción”. La traducción es mía.]

persistí en el estudio de la narrativa latinoamericana producida, sobre todo, después de los años ochenta del siglo pasado y en esa circunstancia caí en la cuenta de que había un gran número de narradores latinoamericanos publicados en editoriales españolas y que desde los años noventa se estaba produciendo lo que se ha denominado como “nuevo boom”, “mini-boom” o “boomerang” y que alegaba un renacimiento de las letras latinoamericanas que desde ese momento comenzaron a hacerse visibles, a invadir el mercado editorial y a ganar varios premios dentro del ámbito literario (sobre todo español). La cuestión se imponía: ¿qué narradores latinoamericanos son, entonces, publicados, difundidos y leídos en este momento en Europa? Entre la amplia lista de narradores contemporáneos de América Latina que mejor fueron distribuidos dentro del mercado editorial europeo seleccioné algunos de los que consideré entre los más propositivos. Autores que proponen innovaciones y cuya narrativa urbana plantea cuestiones, confrontaciones y apunta a algunas conclusiones que permiten un análisis tanto de la historia literaria y urbana latinoamericana como del proceso histórico de América Latina y de los presupuestos contemporáneos que marcan los debates de la posmodernidad y de los estudios culturales a nivel mundial. Evidentemente, los autores aquí incluidos fueron seleccionados por cuestiones estéticas y literarias y por inscribir, de alguna manera, el análisis del fenómeno urbano en dicha literatura desde ángulos varios.

En 1993 Carlos Fuentes publica el conjunto de ensayos *Geografía de la novela* donde afirma que la literatura mundial es una producción incesante de “polinarrativas” que dan testimonio de la ausencia de una centralidad canónica de la literatura:

Al antiguo eurocentrismo se ha impuesto un policentrismo que (...) debe conducirnos a una “activación de las diferencias” como condición común de una humanidad sólo central porque es excéntrica (...) La “literatura mundial” de Goethe cobra al fin u sentido recto: es la literatura de la diferencia, la narración de la diversidad, pero confluyendo, solo así, en un mundo único (...) Un mundo, muchas voces. Las nuevas constelaciones que componen la geografía de la novela son variadas y mutantes.<sup>2</sup>

Esta primera tentativa de Fuentes para analizar la geografía de la novela – que, en su caso, recorría sobre todo la literatura centroeuropea y latinoamericana – fue el impulso

---

<sup>2</sup> Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, Madrid, Alfaguara, 1993, p. 218.

inicial para pensar la narrativa latinoamericana dentro del marco abierto por el escritor mexicano. ¿Dónde se coloca la novela contemporánea latinoamericana en la nueva geografía de la narrativa? El optimismo de Fuentes en relación a la descentralización de la narrativa ha tenido críticos, como por ejemplo Pascale Casanova que afirma a propósito de aquella cita de Fuentes:

[T]he effects of consecration by the central authorities can be so powerful as to give certain writers from the margins who have achieved full recognition the illusion that the structure of domination has simply disappeared; seeing themselves as living proof of the establishment of a new ‘world literary order’. Universalizing from their particular case, they claim that we are witnessing a total and definitive reversal of the balance of power between centre and peripheries. (...) Multiculturalist enthusiasms have led others to assert that the relation between centre and periphery has now been radically reversed, and that the world of the periphery will henceforth occupy the central position. In reality, the effects of this pacific and hybridized fable are to depoliticize literary relations, to perpetuate the legend of the great literary enchantment and to disarm writers from the periphery who are seeking recognition strategies that would be both subversive and effective.<sup>3</sup>

Se puede, sin embargo, resaltar que si bien no ha ocurrido una descentralización al nivel del mercado de la narrativa, la novela producida en lo que se denomina como la “periferia” posibilita la creación de un nuevo marco conceptual para comprender hacia donde camina la novela contemporánea. Casanova critica el vínculo de la literatura al concepto de “nación” y considera el poscolonialismo como la expresión – de naturaleza

---

<sup>3</sup> Pascale Casanova, “Literature as a World”, pp. 87-88, *New Left Review*, n. 31, 2005, pp. 71-90. [“La eficacia de la consagración de las instancias centrales es tal que crea hoy en día la ilusión a ciertos escritores venidos de los márgenes del universo literario y que consiguieron un reconocimiento pleno y completo, de que la estructura ha simplemente desaparecido del todo y que son la prueba viviente de que un nuevo ‘orden literario mundial’ lo sustituye. Universalizando su caso particular, buscan demostrar que se asiste a una inversión total y definitiva de la relación de fuerza entre los centros y las periferias. (...) La creencia y el entusiasmo multiculturales permiten también a otros afirmar que la relación entre centro y periferia se invierte radicalmente a partir de ahora y que el mundo de la periferia ocupa ahora el lugar central. En realidad, esta fábula pacifista (y ‘mestiza’) tiene como efecto a la vez la despolitización de la relación literaria, la perpetuación de la leyenda del gran encantamiento literario y el desarmamiento de los escritores de la periferia que estuvieran en busca de estrategias de reconocimiento a la vez subversivas y eficaces.”, Pascale Casanova, “La literatura como mundo”, Ignacio M. Sánchez-Prado, trad. p. 80 en Sánchez-Prado, Ignacio M. (ed.). *América Latina en la “literatura mundial”*, Pittsburgh, Instituto Internacional De Literatura Iberoamericana, 2006, pp. 63-87.]

exclusivamente política<sup>4</sup> – del vínculo entre literatura e historia. Sin embargo, al pretender abordar la literatura mundial desde una perspectiva puramente literaria, cae en la trampa de descuidar exactamente las razones históricas y políticas que están por detrás de la creación del centro (en su caso, París) como espacio de producción, difusión, recepción y canonización de las obras literarias.

Lo que se pretende al evocar el ensayo de Fuentes es analizar la nueva novela latinoamericana utilizando para ese fin la idea-espacio de la ciudad. Ya Franco Moretti pretendió realizar un atlas de la novela europea del siglo XIX, donde: “la geografia sia un aspetto decisivo dello sviluppo e dell’invenzione letteraria: una forza attiva, concreta, che lascia le sue tracce sui testi, sugli intrecci, sui sistemi di aspettative. (...) cioè, *fare una carta geografica della letteratura*”<sup>5</sup>. No se pretende, como Moretti, hacer un análisis gráfico y geográfico, a través de la inclusión de mapas, sobre la importancia del espacio en la literatura, sino investigar la importancia del espacio urbano en la narrativa latinoamericana contemporánea.

En este sentido, el análisis geocrítico resulta más fructífero una vez que utiliza la representación del espacio y de los lugares en la literatura, en el sentido en que la representación literaria transforma nuestras propias concepciones del espacio que nos rodea, lo que posibilita la realización de una “cartografía literaria”<sup>6</sup>. Para el estudio geocrítico de la literatura, el texto ficcional actúa sobre lo real, y es precisamente: “the imaginative dimension of fictional narratives and metaphorical language that gives them their peculiar form of power over the real”<sup>7</sup> y permite la construcción de mundos posibles que interactúan con los espacios reales<sup>8</sup>.

El eje temático que cohesionará este trabajo es la idea de la ciudad como artefacto narrativo en la narrativa contemporánea escrita en América Latina. Este estudio gira en torno a la idea de la ciudad como un espacio narrativo que funciona, en

---

<sup>4</sup> CASANOVA (2005), p. 71.

<sup>5</sup> Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900* (1997), Torino, Giulio Einaudi Editore, 2000a, p. 5. [“la geografia sea un aspecto decisivo del desarrollo y de la invención literaria: una fuerza activa, concreta que deja sus marcas en los textos, en las intrigas, en los sistemas de expectativas (...) esto es, *hacer un mapa geográfico de la literatura*”. La traducción es mía.]

<sup>6</sup> El término es de Robert T. Tally Jr. Confróntese por ejemplo: Tally Jr., Robert T. *Melville, Mapping and Globalization: Literary Cartography in the American Baroque Writer*, London, Continuum Books, 2009.

<sup>7</sup> Eric Prieto, “Geocriticism, Geopoetics, Geophilosophy, and Beyond”, p. 14 en Tally Jr., Robert T. (ed.). *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 13-27. [“la dimensión imaginativa de las narrativas ficcionales y del lenguaje metafórico que les otorga su peculiar forma de poder sobre lo real”. La traducción es mía.]

<sup>8</sup> Cfr. Bertrand Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio* (2007), Lorenzo Flabbi, trad. Roma, Armando Editore, 2009.

las obras que se examinan, como una zona de conflicto en la que se plantean y desarrollan problemáticas específicas que, a su vez, determinan y constituyen imágenes e identidades posibles del latinoamericano contemporáneo. A partir del estudio de la narrativa latinoamericana urbana contemporánea, es decir, de las obras narrativas que, de una u otra manera, nacen y se desenvuelven en torno a las ciudades latinoamericanas, surge la necesidad de una amplia reflexión sobre las formas como los narradores y lectores de este continente se miran, se juzgan y se representan a sí mismos y a los otros, una reflexión sobre las características, los rasgos y las formas en que se representan, se crean y se recrean las ciudades que, a su vez, reflejan, condicionan y determinan al individuo que las habita, las cruza o las lee. Se parte, así, de la certeza expresada por Wallace Stevens: “[u]no no vive en un lugar sino en su descripción”. Si esto es verdad, como es verdad que el individuo y las comunidades son en buena parte el lugar que habitan o que imaginan habitar, entonces las ciudades descritas, las ciudades narradas funcionarían como artefacto de reflexión (en ambos sentidos, reflejo y examen) de esos mismos individuos y comunidades.

Como queda dicho, esta investigación se centra en la ciudad narrada en la literatura latinoamericana contemporánea. No se pretende con ello estudiar la ciudad apenas como tema sino como, entre otros aspectos, una convención literaria: la ciudad narrada como un artilugio y un artefacto. La ciudad como algo que puede ser concebido y pensado desde la invención, como un espacio que permite la generación de mecanismos que pueden ser manipulados, reinventados y parodiados. La ciudad como un ámbito plural, ficcional e ideológico. La ciudad sólo puede ser manipulada y deconstruida porque es eso, un artefacto narrativo, una convención. En tanto que la ciudad física permaneciese como único referente inmediato para la mimesis narrativa, la narración se limitaría permanentemente a un cierto *costumbrismo*: para que la ciudad sea deconstruida y parodiada, debía ser inventada, narrada, y devenir un elemento de discurso, la ciudad discursiva.

En el ámbito académico, aún no se ha llevado a cabo una investigación en este sentido: un trabajo comparativo que permita la identificación de las coordenadas y las configuraciones del tema urbano en la narrativa a lo largo de la segunda mitad del siglo veinte y la primera década del siglo veintiuno. Existen, sí, trabajos aislados y monográficos dedicados a un autor o a una obra en particular, además de las actas de diversos congresos o algunos ensayos sobre el tema. Pero, aún hace falta una investigación de mayor aliento que permita una visión de conjunto, histórico-

comparativa, de la problemática urbana en la literatura latinoamericana. Para llevar a cabo esta investigación, se hace primero la revisión del así llamado canon latinoamericano: las obras de Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. Pero, sobre todo, se pretende centrarse en las obras de los autores posteriores a la época del llamado *boom*. Es decir a las obras de César Aira y Ricardo Piglia (Argentina), Fernando Vallejo y Héctor Abad Faciolince (Colombia), José Emilio Pacheco, Mario Bellatin, Guillermo Fadanelli y Yuri Herrera (México), Rodrigo Rey Rosa (Guatemala), Horacio Castellanos Moya (El Salvador), entre otros. Se parte de la convicción de que realizando el trabajo de periodización, comparación, caracterización, desarrollo, e identificación y deslinde de influencias entre estas obras y estos autores, puede generarse un conjunto de imágenes y, también, un esbozo de conclusiones que podrían iluminar y explicar de forma general los modos en que el habitante de las ciudades latinoamericanas se concibe y se representa, junto con esas ciudades, en su literatura. Con esto se propone la identificación de los diversos imaginarios urbanos latinoamericanos a través de su narrativa, o, de existir, la identificación y la caracterización de *un* imaginario urbano latinoamericano.

Por otro lado, las problemáticas de la narración de la ciudad y la identidad, han estado íntimamente ligados desde los tiempos del descubrimiento geográfico del continente. Desde el principio, el proceso de *civilización* y urbanización se encontró con una contradicción original: “la primera gran búsqueda urbana (Colón buscaba ciudades y palacios (...) encontró naturalezas), y su fracaso, al toparse con un continente en medio, genera la historia moderna, que es la historia de la ciudad inencontrada y por eso mismo construida”<sup>9</sup>. Las capitales latinoamericanas fueron fundadas por los europeos durante los periodos de conquista y ocupación, por un lado; por el otro, la narración del así llamado Nuevo Mundo y sus ciudades, comenzó con el primer reporte oficial de Hernán Cortés en las *Cartas de relación* que enviaba a la realeza española. La ciudad ficcionalizada, manipulada, la ciudad discursiva hace su aparición, entonces, con la Tenochtitlan de Cortés. Vendrá después, durante el período de independencia, *El Periquillo Sarniento* de Lizardi, para marcar el inicio de una larga tradición narrativa para y de la ciudad de México. Para continuar con el caso mexicano, la literatura de tema urbano ganó relevancia tardíamente (en Argentina, como ejemplo comparativo, tal

---

<sup>9</sup> José Carlos Rovira, “Mares, ciudades, navegaciones”, p. 215 en Rovira, José Carlos (ed.). *Escrituras de la ciudad*, Madrid, Palas Atenea Ediciones, 1999, pp. 211-227.

relevancia llegó durante los años veinte como se ve en la obra de Roberto Arlt) debido a una razón histórica: la explosión de la revolución mexicana y el consecuente surgimiento de la novela de la revolución (excepción hecha, claro, de algunas obras como *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán, cuyo argumento se desarrolla principalmente en la Ciudad de México y donde ésta forma un elemento de primera importancia en el cuerpo de la novela). En América Latina, en general, y en México en particular, durante las primeras tres décadas del siglo veinte, había una búsqueda constante por eso llamado “identidad nacional”. Y el viraje ideológico en esa búsqueda se encaminó hacia el campo, donde se vislumbraban los fundamentos de una tal identidad. En consecuencia, las novelas y poemas surgieron como nuevas épicas para mitologías nacionales: aparecieron *Facundo* y *Martín Fierro* en Argentina, por ejemplo, y, en México, las novelas indigenistas. Había pues una creencia general de que la identidad nacional sería encontrada en el campo, entre los campesinos o los gauchos. La empresa mitológica continuó, en cierto sentido, hasta algunos poemas y cuentos del joven Borges y *Pedro Páramo* de Rulfo (1955), en las que el gaucho y el peón de campo son ya hombres modernos en tanto que la narrativa es, para entonces, plenamente moderna.

A la par de lo anterior, debemos señalar la coincidencia histórica entre el surgimiento de los movimientos de vanguardia y el nacimiento de la novela urbana (a excepción hecha de obras como *Don Segundo Sombra* (1926) de Güiraldes). En general, en la literatura latinoamericana hay una adaptación de los postulados de la vanguardia a las narrativas nacionalistas. Buenos Aires, Santiago de Chile, São Paulo, Ciudad de México y Jalapa, fueron los focos de los movimientos literarios de vanguardia en el continente influidos por el futurismo y el surrealismo, movimientos para los que la ciudad era el espacio literario predilecto. La vanguardia latinoamericana, por tanto, cuestiona en adelante la condición tradicional y costumbrista de la persona, provocando el cambio del campo a la ciudad. Los movimientos de vanguardia cuestionaron la base fundamental del individuo moderno y fueron el comienzo del cuestionamiento que continúa hasta nuestros días. En lo que se refiere a la literatura, no sería posible ese cuestionamiento desarrollado y extendido por toda la segunda parte del siglo pasado sin el influjo de los movimientos de vanguardia, porque a partir de esta puesta en causa de los preceptos clásicos del conocimiento, del influjo de obras clásicas del pensamiento como la de Saussure y del desarrollo de las teorías estructuralistas y posestructuralistas,

la ciudad entró a formar parte del discurso, del lenguaje, y devino deconstruible y parodiabile: un artefacto discursivo más entre otros.

Con la reflexión crítica del discurso íntimamente integrada a la escritura narrativa, la ciudad se convierte en una de las posibilidades performativas del discurso dentro de la narración. Para entender esto, tenemos el ejemplo de *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino donde la ciudad es un juego continuo del discurso, un trabajo del lenguaje, una convención literaria que puede ser creada y manipulada, una imagen casi palpable, una idea material. En estos términos, la Dublín de Joyce es una Dublín literaria. Es tan literaria como el Manhattan de Dos Passos o Paul Auster, o el San Petersburgo de Dostoievski y el Londres de Dickens. En América Latina tenemos la Buenos Aires de Roberto Arlt, de Ernesto Sábato o la de Julio Cortázar, por ejemplo, la Ciudad de México de Carlos Fuentes o la Lima de Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa. La ciudad, como generación y producto del discurso puede ser cualquier ciudad en cuanto represente la metrópolis. Como se dijo antes, en la literatura contemporánea la ciudad en sí misma es una convención literaria que puede ser parodiada, metamorfoseada, deconstruida y escamoteada. Esto es lo que se atestigua en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, o en la obra de César Aira y Mario Bellatin, por ejemplo, quienes, a pesar de narrar ambientes enclaustrados (los escenarios claustrofóbicos y agorafóbicos pueden encontrarse en más de una de las obras de estos autores) han creado paisajes urbanos y personajes que sólo pueden pertenecer a una metrópolis.

En el nivel del discurso, entonces, una ciudad puede ser casi cualquier ciudad en proporción directa con su alejamiento de la descripción realista, digamos costumbrista. En este sentido, un buen representante del nuevo cosmopolitismo (*polis*: ciudad, *cosmos*: todas las ciudades) literario es el mexicano Sergio Pitol que en *El arte de la fuga*, *El viaje* y *El mago de Viena* combina, famosamente, varios géneros literarios para conseguir la escritura de ciudades que, en último término, parece referir todas las ciudades: “[t]odo está en todas las cosas”<sup>10</sup>.

La ciudad es, en muchos aspectos, el elemento, el medio, por el que el individuo moderno es narrado y por el cual es enfrentado a su propia modernidad. En América Latina, de acuerdo con Alejo Carpentier: “la gran tarea del novelista Americano de hoy está en inscribir la fisonomía de sus ciudades en la literatura universal, olvidándose de

---

<sup>10</sup> Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, México, Editorial Era, 1996, p. 11.



tipicismos y costumbrismos”<sup>11</sup>. Esto es, transformar las ciudades del continente en espacios y dispositivos literarios tan sólidos como la Praga de Kafka, el París de Proust o la Dublín de Joyce. En esta nueva forma de posicionar a la ciudad como *el* espacio de la novela tenemos la Ciudad de México de Carlos Fuentes y José Emilio Pacheco, el Buenos Aires de Julio Cortázar y Ricardo Piglia o la Lima de Mario Vargas Llosa. Además de las ciudades imaginarias como la Santa María de Juan Carlos Onetti o la Santa Teresa de Roberto Bolaño.

Con la emergencia del existencialismo y su influjo en América Latina, la literatura en ese continente se reunió con el hombre moderno en las ciudades. Espacio de ausencia y marginalidad, la ciudad es el lugar donde el individuo puede ser narrado en correspondencia directa consigo mismo y con su soledad. Como Mircea Eliade explica en *Le mythe de l'éternel retour*, desde que las ciudades dejaron de ser construidas a partir de planos celestiales y extraterrenos, planos astrológicos y divinos, el hombre quedó desprotegido y sin referentes en la ciudad moderna: un lugar de caos y soledad, sin ningún plan o ningún referente. Por otra parte, y en directa relación con lo anterior, con el siglo veinte surge la condición expresada por Jean Baudrillard en *The Illusion of the End* como el fin de las ilusiones, el colapso de la idea de progreso histórico y la desaparición de las visiones utópicas, el famoso resquebrajamiento de las grandes narrativas de Lyotard. Estas grandes narrativas fueron construidas también en las ciudades, es decir, en el centro. Cuando la gran narrativa termina, termina con ella la idea y la imagen de la gran metrópoli. Y comienza entonces la ciudad fragmentada. Es como si el fin de la confianza en las grandes narrativas señalara también el fin de la confianza en la ciudad como garante de la estabilidad y proveedora del bienestar para quien la habita. Las ciudades narradas en la literatura latinoamericana contemporánea son, en gran medida, formas de la degradación crónica, inmensos contenedores de múltiples capas y fragmentos de la decadencia y la miseria, como se ve claramente en la Medellín de Fernando Vallejo o en la Ciudad de México de Guillermo Fadanelli, por ejemplo.

El carácter degradado y amenazador de las ciudades representadas en buena parte de la narrativa latinoamericana contemporánea, se debe a diversas razones históricas, económicas y sociales que serán analizadas con detenimiento a lo largo de la investigación. Se puede señalar por ahora dos fundamentales. En primer lugar, el

---

<sup>11</sup> Alejo Carpentier, *Hacia la novela latinoamericana. Problemática de la actual novela latinoamericana*, México, Dirección general de la difusión cultural, UNAM, p. 9.

aumento exponencial de la violencia debido a la enorme cantidad de grupos delictivos que se asentaron en gran parte de ellas, junto con el crecimiento incontrolado de los así llamados cinturones de miseria cuyas márgenes crecen de forma constante cada año. Estas características son compartidas por gran parte de las grandes ciudades latinoamericanas (desde Lima, pasando por Medellín y Buenos Aires, hasta San Salvador y Ciudad de México). En segundo lugar, el deterioro físico e institucional, además de moral, que varias de esas ciudades soportan como resultado de los regímenes dictatoriales sanguinarios que ocuparon gran parte de las naciones del subcontinente. El clima de muerte y desaparición, y de amenaza constante que se vive en ciudades como Ciudad de Guatemala y San Salvador se lee claramente en las novelas de Rodrigo Rey Rosa (*El material humano*) y Horacio Castellanos Moya (*Insensatez*). En esas ciudades, el habitante vive entre los fantasmas de la violencia pasada y presente y el silencio opresivo de los archivos que acopian, en los edificios oficiales de la capital, los únicos rastros físicos identificables de miles de víctimas de los regímenes dictatoriales y de las olas represivas contra los movimientos guerrilleros y sociales de resistencia. Ahí, en esas ciudades, el hombre se degrada, hasta la disolución, entre la amenaza real y la paranoia, entre la anonimidad y la necesidad de exilio. En el caso de *Insensatez*, el nombre de la ciudad es silenciado y, a pesar de que puede adivinarse en la lectura de que se trata de la Ciudad de Guatemala, esa ciudad puede ser casi cualquier ciudad centroamericana como San Salvador o Managua. La vivencia cotidiana del horror puede ser también un signo de identidad.

Sin embargo, hay otras formas de la degradación propias de la ciudad, y otra forma de narrarlas. En *Salón de belleza* de Mario Bellatin, la ciudad es escamoteada. El ámbito se reduce a un pequeño espacio, el salón de belleza, ilocalizable, generalmente cerrado, abierto solamente para los despojos que van llegando a morir. El ámbito de la belleza y el afeitado se transforma en poco tiempo en un moridero donde los desechos de la ciudad ausente encuentran el lugar donde rendir su vida miserable. La lectura alegórica casi obligada revela una idea de la ciudad como lugar de expulsiones y marginación sexual y económica que se suma a la continua y promiscua consunción de la energía y de la vida. La ciudad, como la vida doméstica, se conoce por sus desechos, nos dice Bellatin. El salón de belleza es una de las posibles alegorías de todas las ciudades.

Dentro de este marco temporal, histórico y literario, el primer capítulo sirve, entonces, como lugar para el planteamiento teórico en el que se analizan conceptos y

problemas relacionados con la ciudad en general y la ciudad en la literatura en particular, así como el lugar de la misma dentro del pensamiento latinoamericano en cuanto denominador de identidad y modernidad. El segundo capítulo analiza y comenta brevemente la historia literaria latinoamericana desde la segunda mitad del siglo XX, la denominación del *boom* en cuanto proyecto continental, literario y editorial, las polémicas en relación a ese proyecto, y el papel de los críticos y del mercado editorial en la constitución de ese fenómeno. Dentro de esta línea histórica del reconocimiento de la literatura latinoamericana, con la divulgación, traducción y canonización del denominado *boom* latinoamericano, surgen los escritores más jóvenes, principalmente con la aparición de los manifiestos Crack y McOndo. A partir de algunas conclusiones relacionadas con el rechazo y/o aceptación de ese proyecto literario continental, termina por sobresalir como referente para las nuevas generaciones en escritor perteneciente al referido *boom*, Mario Vargas Llosa. Dentro de este marco, en el capítulo tercero se comenta la descripción urbana en la obra de éste último y su interpretación de Lima en la década de los sesenta, ciudad que se encuentra marcada por una compleja escisión social y geográfica, que en gran medida explicará la aparición en la década del ochenta del movimiento revolucionario peruano, Sendero Luminoso. El cuarto capítulo busca describir la situación particular de la Ciudad de México, una ciudad global que alberga subsumida la ciudad capital del imperio azteca, Tenochtitlan, destruida durante la guerra de conquista española en el siglo XVI. El análisis de esta particularidad histórica, social y arquitectónica contribuirá para el surgimiento de narrativas íntimamente relacionadas con la sobreposición de ciudades y culturas dentro de una metrópolis moderna que origina varias voces a través de las obras de Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Guillermo Fadanelli o Mario Bellatin. Partiendo nuevamente de la situación particular de México, el quinto capítulo aborda las fronteras conflictivas que este país posee con los Estados Unidos – país hegemónico e ingerente a nivel político y económico en todo el continente americano – y con Guatemala, la puerta de entrada de inmigrantes oriundos de todo el continente, sobre todo de América Central, que pasan esa frontera teniendo, en gran medida, como destino los EEUU. Estas dos fronteras son en gran parte aquello que puede explicar los problemas de violencia y de narcotráfico que asolan a México. ¿Cómo se constituyen las ciudades fronterizas como lugares de violencia? ¿De qué forma y en qué medida esa violencia incide en el imaginario urbano y literario? La naturaleza de ciudad fronteriza y de su determinación por fenómenos específicos como la violencia derivada del narcotráfico y el llamado crimen organizado,

tanto como ser lugar de mestizaje cultural, hacen de esas ciudades un caso de estudio sociológico y literario único en todo el continente. Para eso, analizaremos la obra de los mexicanos Rafael Ramírez Heredia y de Yuri Herrera. Siguiendo la problemática de la violencia y de la migración centroamericana, el capítulo seis analiza dos ciudades de América Central: Ciudad de Guatemala y San Salvador. Estas ciudades darán testimonio de la situación conflictiva y violenta que caracterizó a Guatemala y a El Salvador durante y después de las guerras civiles que perduraron desde los años sesenta hasta los noventa del siglo XX, en el caso de Guatemala, y desde los años ochenta hasta los noventa en el caso de El Salvador. Esta situación, que tiene lugar dentro del marco histórico de la Guerra Fría, causará en ambos países fisuras que se reflejarán en la narrativa urbana de sus autores. En este sentido, analizaremos la obra de Rodrigo Rey Rosa y de Horacio Castellanos Moya. El capítulo siete tratará la problemática de la violencia urbana en la narrativa colombiana contemporánea a través de las obras de Héctor Abad Faciolince y de Fernando Vallejo, centrándose, sobre todo, en Medellín o en la ciudad imaginaria de Angosta, prototipo, ésta última, de las ciudades latinoamericanas asoladas por la fragmentación geográfica, social y económica. Finalmente, el capítulo ocho analizará el caso de Buenos Aires y la construcción recurrente de imaginarios urbanos culturales y literarios a lo largo del siglo XIX y XX y que culminará con la desmitificación de los mismos en el siglo XXI. A través de la obra de Edgardo Cozarinsky la ciudad de Buenos Aires es una representación sobrepuesta, artificial y producto de la memoria por parte de un exiliado. Por su parte Ricardo Piglia compone una ciudad metaliteraria que se caracteriza por ser un objeto lingüístico y narrativo. Será César Aira, por otro lado, quien deconstruirá por completo la representación literaria y cultural de Buenos Aires como una ciudad cosmopolita al narrar el fenómeno de las villas miseria.

En términos generales, podría decirse que, sin buscar trazar una narrativa cerrada, el presente trabajo privilegia en varios momentos una perspectiva historiográfica, sociológica y urbanística como forma de dar sentido tanto a los objetos de estudio como a los trabajos e investigaciones alrededor de ellos, con el fin de articularlos a una visión más amplia. Parte del argumento implícito en la metodología que propongo aquí es que el establecimiento de vínculos historiográficos y estéticos entre los diversos autores estudiados desde la perspectiva de su articulación política y cultural permite refuncionalizar su posición en la tradición literaria y, sobre todo, proveer lecturas de los textos y de la literatura latinoamericana en general distintas a las

heredadas por la crítica anterior. Las herramientas metodológicas utilizadas son, entonces, las proporcionadas por la literatura comparada, principalmente, pero también, debido a la naturaleza del tema, las proporcionadas por disciplinas afines como los estudios culturales y, de manera específica, por la sociología y la historia del urbanismo, una vez que lo que se propone es una revisión extensa de las representaciones de algunas ciudades latinoamericanas que han surgido en las obras seleccionadas contenidas en el periodo histórico propuesto, que va de la literatura del *boom* hasta la primera década del presente siglo. Y así estructurar una visión comparativa de conjunto sobre la ciudad latinoamericana en la narrativa contemporánea.

En suma, este trabajo busca analizar los acontecimientos históricos, políticos, sociales y culturales que están por detrás de la construcción de los imaginarios urbanos, así como de la narración de las ciudades latinoamericanas en la narrativa contemporánea. Para el urbanista Kevin Lynch la ciudad es una “imagen mental”; tanto para el sociólogo urbano Robert E. Park como para el crítico literario Richard Lehan, la ciudad es un “estado mental” ¿De qué manera ese proceso mental del fenómeno urbano se refleja en la literatura? ¿Qué está por detrás de esas construcciones mentales? ¿Por qué edificamos ciertos imaginarios sobre la ciudad y no otros? ¿En qué medida la literatura puede servir para construir, narrar, inventar o deconstruir esos imaginarios? ¿Dónde se encuentra la frontera entre ciudad real y ciudad imaginada?

Carlos Monsiváis utiliza la cita de Stevens, que aquí aparece como epígrafe a esta introducción, y traduce “lugar” como “ciudad”, como se quisiera subrayar que el lugar en que vivimos se extiende hacia un medio urbano transfronterizo y cada vez más imparable en su expansión:

Uno, escribió el gran poeta Wallace Stevens, no vive en una *ciudad* sino en su descripción. Si poética y sociológicamente esto es cierto, uno se domicilia en el trazo cultural y psicológico de las vivencias íntimas, el flujo de comentarios y noticias, los recuentos de viajeros, y las leyendas nacionales e internacionales a propósito de la urbe. También, uno se mueve en el interior de las conversaciones circulares sobre la ciudad, sus virtudes (cuando las hay) y sus defectos (cuando se agota la lista de las virtudes).<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Carlos Monsiváis, “¿Logrará la metrópolis verse en un espejo?”, *Milenio*, 6 de enero, 2008. [Las cursivas son mías.]

A partir de diversos textos latinoamericanos contemporáneos se busca entender la realidad urbana detrás de los mismos, no solamente como descripción de esa realidad, sino también como interpretación y construcción, ya que la literatura es también la estructuración de mundos y ciudades posibles. En este sentido, creemos que de la misma forma que la literatura – sobre todo a partir del siglo XIX – proporcionó a la ciudad una realidad imaginada, ficcional, también los cambios en las ciudades transformaron el texto literario contemporáneo.

## I. Conceptos y problemas. Elaboración de un mapa teórico

### I. 1. La ciudad

“Este libro comienza con una ciudad que era, simbólicamente, un mundo; y concluye con un mundo que se ha vuelto, en muchos aspectos prácticos, una ciudad.”<sup>13</sup>

“El hombre no inventó la ciudad, más bien la ciudad creó al hombre y sus costumbres.”<sup>14</sup>

El ser humano comenzó a vivir en la ciudad hace algunos milenios, sin embargo, por muchos siglos se trató solamente de pequeñas ciudades que, muchas veces, volvían a su estado anterior y original de pequeñas poblaciones. En realidad, la urbanización en gran escala se inició aproximadamente hace ciento cincuenta años<sup>15</sup>. El estudio de la ciudad es amplio y puede ser abordado desde distintos ángulos, como refiere Fernando Chueca Goitia:

Desde la historia: ‘La historia universal es historia ciudadana’, ha dicho Spengler; desde la geografía: ‘La naturaleza prepara el sitio, y el hombre lo organiza de tal manera que satisfaga sus necesidades y deseos’, afirma Vidal de la Blache; desde la economía: ‘En ninguna civilización la vida ciudadana se ha desarrollado con independencia del comercio y la industria’ (Perenne); desde la política: la ciudad, según Aristóteles, es un cierto número de ciudadanos; desde la sociología: ‘La ciudad es la forma y el símbolo de una relación social integrada’ (Mumford); desde el arte y la arquitectura: ‘La grandeza de arquitectura está unida a la de la ciudad, y la solidez de las instituciones se suele medir por la solidez de los muros que las cobijan’ (Alberdi). Y non son éstos los únicos enfoques posibles, porque la ciudad, la más comprehensiva de las obras del hombre, como dijo Walt Whitman, lo reúne todo, y nada que se refiera al hombre le es ajeno. (...) y por eso muchas veces lo más recóndito y significativo nos lo dirán los poetas y los novelistas. (...) No deben, pues, perderse de vista, al estudiar las ciudades, las valiosas fuentes que nos ofrece la literatura.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Lewis Mumford, *La ciudad en la historia* (1961), Enrique Luis Revol, trad. Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1966, p. 7.

<sup>14</sup> Guillermo Cabrera Infante, *El libro de las ciudades*, Madrid, Alfaguara, 1999, p. 13.

<sup>15</sup> Cfr. Gideon Sjoberg, “Origen y evolución de las ciudades”, p. 37, en Kingsley Davis *et al*, *La ciudad* (1965), Guillermo Gayá Nicolau, trad. Madrid, Alianza, 1967, pp. 37-54.

<sup>16</sup> Fernando Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo* (1968), Madrid, Alianza, 1998, pp. 7-8.

Este trabajo se propone abordar la ciudad a partir del último ángulo que menciona Chueca Goitia, la ciudad desde la literatura, sin embargo, no se dejará, claro, de hacer referencia a otras perspectivas de análisis de la ciudad, principalmente a partir del punto de vista de la historia, de los estudios culturales, de la sociología y de la sociología de la literatura.

Los estudiosos de la ciudad normalmente marcan el desarrollo de la misma en diferentes periodos: para Chueca Goitia, la ciudad se desarrolló desde la ciudad antigua, pasando por la ciudad medieval, la ciudad del Renacimiento, la ciudad barroca, la ciudad industrial hasta la ciudad moderna; ya Henri Lefebvre refiere esta evolución desde la ciudad política (la ciudad sin escritura o documentos y que se mantenía a través de decretos de poder, y cuyo ejemplo sería la antigua Atenas), la ciudad mercantil (aquella que se origina a partir del siglo XIV en Europa y que a partir del siglo XVI iniciaría su escritura a través de mapas y planos), la ciudad industrial (donde se haría la transición de una sociedad agraria a una sociedad urbana) hasta la presente zona crítica que terminará, según el pensador francés, por transformar toda la sociedad en una completa zona urbana<sup>17</sup>. Por otro lado, Richard Lehan, al estudiar la ciudad en la literatura desde una perspectiva histórica y cultural, sugiere la evolución de la ciudad desde la ciudad antigua hasta la ciudad medieval, la ciudad renacentista, la ciudad comercial (o imperial en el siglo XVIII), pasando por la ciudad industrial (en el siglo XIX) y culminando en la ciudad posmoderna (o corporativa en los siglos XX y XXI, que se caracteriza por su descentralización)<sup>18</sup>. La ciudad contemporánea ha sido objeto de diferentes análisis y definiciones, ya que para Hans Blumenfeld en los últimos años la urbe experimentó un cambio cualitativo y revolucionario, donde: “la metrópoli ya no es una mera versión amplificada de la ciudad tradicional; es una forma diferente de asentamiento humano”<sup>19</sup>, de ahí que esté abierta la discusión para dar nombre a este nuevo tipo de aglomeración urbana: ciudad posmoderna, ciudad postindustrial o “nowhere city”<sup>20</sup>, “ciudad líquida”<sup>21</sup>, conurbación<sup>22</sup>, ciudad global<sup>23</sup>, cosmópolis<sup>24</sup>, megaciudad<sup>25</sup>, megalópolis<sup>26</sup>, posmetrópolis<sup>27</sup>, etc.

---

<sup>17</sup> Cfr. Henri Lefebvre, *The Urban Revolution* (1970), Robert Bononno, trad. Minneapolis & London, University of Minnesota Press, 2003.

<sup>18</sup> Cfr. Richard Lehan, *The City in Literature: an Intellectual and Cultural History*, Berkeley & Los Angeles & London, University of California Press, 1998.

<sup>19</sup> Hans Blumenfeld, “La metrópoli moderna”, p. 55 en DAVIS ET AL, pp. 55-76.

<sup>20</sup> Término utilizado por Alison Lurie en la novela *The Nowhere City*, New York, Coward-McCann, 1966, y que Burton Pike rearma para un concepto de análisis de la ciudad moderna en *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton & Guildford, Princeton University Press, 1981: “The post-industrial city of



---

the present is diffuse and decentralized, a ‘nowhere city’” (p. XII). [“La ciudad postindustrial del presente es difusa y descentralizada, una ‘ciudad sin lugar’”. La traducción es mía.]

<sup>21</sup> Término utilizado por John Rennie Short basado en las premisas de Zygmunt Bauman sobre la precariedad y la incerteza contemporáneas en *Liquid Life* (2005) en *Liquid City: Megalopolis and the Contemporary Northeast*, Washington DC, Resources for the Future, 2007 y “The Liquid City of Megalopolis” en Bridge, Gary; Watson, Sophie (eds.), *The New Blackwell Companion to the City*, Oxford, Blackwell Publishing, 2011, pp. 26-37: “I think it is appropriate to use *liquid city* with reference to the spatial incoherence of this built environment. Recent growth in Megalopolis, as in other urban regions around the world, large and small, has a liquid quality; it is constantly moving over the landscape, (...) always in the viscous manner of a semi-solid, semi-liquid, half-permanent, yet constantly changing phenomenon. (...) Megalopolis is a large liquid metropolis whose boundary demarcation is always provisional, an approximation, the uncertain fixing of a constantly moving object.” (p. 27). [“Pienso que es apropiado utilizar el término *ciudad líquida* para referirse a la incoherencia espacial de este ambiente construido. El crecimiento reciente en las Megalópolis, así como en otras regiones urbanas en el mundo, grandes y pequeñas, posee una calidad líquida; está constantemente moviéndose sobre el paisaje (...) siempre en la forma viscosa de un fenómeno semisólido, semilíquido, medio-permanente, pero constantemente en cambio (...) La megalópolis es una grande metrópolis líquida cuya demarcación fronteriza es siempre provisional, una aproximación, el fijar incierto de un objeto siempre en movimiento perpetuo”. La traducción es mía.]

<sup>22</sup> Lewis Mumford utiliza este término creado por Patrick Geddes, biólogo escocés y pionero del urbanismo, en oposición al término metrópolis (del griego ‘madre’ y ‘ciudad’) para designar un nuevo género de aglomeración urbana que se caracteriza por la fusión de varias ciudades preexistentes.

<sup>23</sup> Cfr. Saskia Sassen, *La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokio*, (1991), Silvina Quintero, trad. Buenos Aires, Eudeba, 1999: “La combinación de dispersión espacial e integración global ha creado un *nuevo rol estratégico* para las grandes ciudades. Más allá de su larga historia como centros del comercio y la banca internacionales, estas ciudades tienen hoy cuatro funciones completamente nuevas: primero, como *puntos de comando* altamente concentrados desde los que se organiza la economía mundial; segundo, como localizaciones claves para las *finanzas* y las empresas de *servicios especializados* o del terciario avanzado, que han *reemplazado a la industria* como sector económico dominante; tercero, como lugares de producción y de *generación de innovaciones* vinculadas a esas mismas actividades; y cuarto, como mercados para los productos y las innovaciones producidas. (...) Las ciudades *concentran hoy el control* sobre vastos recursos y los sectores de las finanzas y los servicios especializados han reestructurado el orden social y económico. De esta forma, ha aparecido un nuevo tipo de ciudad. Ésta es la *ciudad global*.” (p. 30).

<sup>24</sup> Cfr. Stephen Toulmin, *Cosmópolis: el trasfondo de la modernidad* (1990), Bernardo Moreno Carrillo, trad. Barcelona, Península, 2001, donde el autor inglés intenta responder a la cuestión de cuándo y qué determinó la emergencia de la modernidad a través del concepto de cosmópolis (unión de la dimensión natural del mundo – cosmos – y de la dimensión política del ser humano – polis): “En la base de la cosmópolis moderna subyace la antinomia cartesiana entre la (supuesta) ‘causalidad mecánica’ de los fenómenos naturales y la (supuesta) ‘racionalidad lógica’ de la acción humana” (p. 228). Así, para Toulmin el problema de la modernidad centra en torno de la interacción entre naturaleza y sociedad y el estudio de la globalización humana dentro del discurso neohistórico que le sirve de trasfondo. Pero como refiere el autor, la noción de cosmópolis como instrumento político: “tiene un currículum bastante triste. Históricamente, las analogías retóricas entre naturaleza y sociedad han servido demasiado a menudo para legitimar la desigualdad y la dominación.” (p. 269).

<sup>25</sup> Cfr. Manuel Castells, *The Rise of the Network Society*, 1996, citado en Edward Soja, *Postmetrópolis: estudios críticos sobre las ciudades y las regiones* (2000), Verónica Hendel; Mónica Cifuentes, trads. Madrid, Traficantes de Sueños, 2008, p. 335: “La nueva economía global y la emergente sociedad de la información tienen una nueva forma espacial que se desarrolla en una gran variedad de contextos sociales y geográficos: las megaciudades (...) Las megaciudades son constelaciones discontinuas de fragmentos espaciales, piezas funcionales y segmentos sociales.”

<sup>26</sup> Término creado por el geógrafo francés Jean Gottmann, *Megalopolis*, New York, Twentieth Century Fund, 1961, y que se aplica generalmente a una región urbanizada que contiene en su ámbito varias ciudades metropolitanas. Para un análisis más reciente de esta problemática, confróntese Celeste Olalquiaga, *Megalopolis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992.

<sup>27</sup> Cfr. SOJA (2008). Esta obra de Edward Soja resume en gran medida el análisis contemporáneo de los procesos de urbanización así como los nuevos tipos de asentamientos humanos que referimos anteriormente. Para Soja, la postmetrópolis se entiende mejor si se combinan los seis discursos interpretativos que este aborda en la segunda parte de su libro: “Seis discursos sobre la Postmetrópolis”,

Mircea Eliade en *Le mythe de l'éternel retour* declara que desde que las ciudades dejaron de ser construidas a partir de planos celestiales y extraterrenos, planos astrológicos y divinos, el hombre quedó desamparado, aislado y sin referentes en la ciudad moderna: un lugar de caos y soledad, sin ningún plan o ningún referente. Richard Lehan anota que si las primeras ciudades se establecieron para ir al encuentro de las necesidades básicas de sus habitantes: la necesidad de culto, protección y consuelo entre la comunidad, a partir del momento en que se dio el cambio de una cultura agraria a una cultura comercial: “the gods become weaker as civil institutions became stronger”<sup>28</sup>, de manera que progresivamente: “[a]ncient myths gives way to mystery in the modern city”<sup>29</sup>, que se escondían bajo las máscaras de lo extraño, de la multitud, del Carnaval, o sea, la percepción de la ciudad moderna que en su desconexión con la naturaleza provocó un sentimiento de amenaza, de desconocido y de imprevisibilidad<sup>30</sup>. Por otro lado, John Rennie Short analiza tres tipos de discurso sobre la ciudad: la ciudad autoritaria, la ciudad cósmica y la ciudad colectiva. En lo que se refiere a la ciudad cósmica o la ciudad como artefacto religioso, el autor dice que: “[t]he earliest cities mirrored the world. Indeed they were the world. The size, shape, orientation, location, siting, and naming of cities were tied to a deeper vision of the connection between the sacred and the profane”<sup>31</sup>. Si como también refiere Mumford en el epígrafe de este subcapítulo, la ciudad comenzó por ser simbólicamente un mundo, la historia urbanística, sin embargo, progresivamente reveló la secularización de la ciudad y un creciente desencanto: “[i]n the West, the advent of the merchant city, the humanist

---

sin privilegiarse ninguno de ellos, de manera que se desarrollen nuevos marcos de interpretación para el futuro y que el autor resume en la introducción: “me extiendo sobre las diferentes escuelas de pensamiento, si bien interrelacionadas, que se han consolidado a lo largo de las últimas décadas con el fin de dar sentido a los *nuevos procesos de urbanización* que han afectado al mundo a finales del siglo XX. Estas representaciones académicas describen alternativamente la postmetrópolis como: (1) una metrópolis industrial postfordista flexiblemente especializada; (2) una región urbana globalizada o cosmópolis; (3) una exópolis postsuburbana o megaciudad; (4) una ciudad fractal de intensificadas desigualdades y polarización social; (5) un archipiélago carcelario de ciudades fortificadas; y (6) una colección de simcities hiperreales, donde la vida diaria se juega de forma creciente como si fuera un juego de ordenador.” (p. 22).

<sup>28</sup> LEHAN, p. 18. [“los dioses se volvieron más débiles a medida que las instituciones se volvieron más fuertes”. La traducción es mía.]

<sup>29</sup> LEHAN, p. 20. [“los mitos antiguos dieron lugar al misterio en la ciudad moderna”. La traducción es mía.]

<sup>30</sup> LEHAN, p. 162.

<sup>31</sup> John Rennie Short, “Three Urban Discourses”, p. 22 en Bridge, Gary; Watson, Sophie (eds.), *A Companion to the City* (2000), Oxford, Blackwell Publishing, 2003, pp. 18-25. [“las primeras ciudades reflejaban el mundo. De hecho, eran el mundo. El tamaño, la forma, la orientación, la localización, la reunión, y el nombre de las ciudades estaban unidos a una visión más profunda de la relación entre lo sagrado y lo profano”. La traducción es mía.]

city, and the capitalist city all undermined the city as *the site* of cosmic narrative”<sup>32</sup>, lo que ya no permite la lectura de la ciudad como: “a text for reading the world”<sup>33</sup> y la globalización parece, como anticipan Mumford y Lefebvre, ir caminando en el sentido de transformar el mundo en una gigantesca ciudad, pero en una ciudad que, como dice Eliade, trae consigo una crisis existencial, identitaria y colectiva. Como señala Chueca Goitia, lo que caracteriza la ciudad contemporánea es 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 (...) el hombre, en su jornada diaria, sufre tan contradictorios estímulos que él mismo, a semejanza de la ciudad que habita, acaba por encontrarse totalmente desintegrado.<sup>34</sup>

Por otra parte, Richard Lehan afirma que la ciudad posmoderna es al mismo tiempo una realidad física y un estado mental (abstracto e irreal)<sup>35</sup> donde la entropía, o sea, el desgaste del mundo físico y de los sistemas culturales, es la norma para analizar la ciudad y sus discursos, lo que hace que la “lectura” de la misma sea cada vez más difícil y conflictiva para el ciudadano de la urbe posmoderna. El urbanista estadounidense Kevin Lynch menciona que una de las mayores causas de angustia del ciudadano contemporáneo: “reside en la imposibilidad de comprender su [de la ciudad] lenguaje”<sup>36</sup> lo que resulta en la imposibilidad de establecer cualquier tipo de diálogo, ya que: “[l]a ambigüedad, la promiscuidad, la confusión y la discontinuidad son los rasgos distintivos de nuestras ciudades”<sup>37</sup>.

Otro aspecto importante en este esbozo histórico es que las ciudades latinoamericanas fueron fundadas en el momento en que en Europa hacía aparición el, así llamado, individuo moderno con el surgimiento de las ideas que cristalizarían en el Renacimiento italiano y que se consolidarían en la Ilustración francesa. Así que, en cierto modo, el individuo moderno aparece simultáneamente en ambos territorios

---

<sup>32</sup> SHORT (2003), p. 22. [“en Occidente, el advenimiento de la ciudad mercantil, de la ciudad humanista, y de la ciudad capitalista minó la ciudad como el lugar de la narrativa cósmica”. La traducción es mía.]

<sup>33</sup> SHORT (2003), p. 23. [“un texto para leer el mundo”. La traducción es mía.]

<sup>34</sup> CHUECA GOITIA, p. 22.

<sup>35</sup> LEHAN, p. 287.

<sup>36</sup> Kevin Lynch, “La ciudad como medio ambiente”, p. 248 en DAVIS *ET AL*, pp. 245-257.

<sup>37</sup> LYNCH (1967), p. 248.

cuando los europeos exportaron al Nuevo Mundo la ideología renacentista<sup>38</sup>, fundaron, construyeron y poblaron las nuevas ciudades eliminando en este proceso las alternativas no europeas de civilización<sup>39</sup>. En México, una ciudad imperial y altamente desarrollada fue encontrada y suprimida como en un palimpsesto por la sobreposición de un intento de reproducción de una ciudad europea (y, en un sentido, eso es precisamente Ciudad de México: un gigantesco y antiguo palimpsesto). El ciudadano moderno (de acuerdo con las categorías históricas occidentales tradicionales) aparece con las ciudades que construye, y si en Europa la modernidad surgió como resultado natural de un prolongado proceso histórico, en América Latina fue injertada (es en este sentido que Beatriz Sarlo habla de la “modernidad periférica” que tiene que lidiar con una nueva realidad, una modernidad aplicada de modo diferente al aplicado en Europa.). Esta sobreposición del modelo europeo de ciudad a las ciudades pre-latinoamericanas ha provocado el surgimiento de ciertos experimentos narrativos, de mayor o menor éxito, que intentan narrar la doble naturaleza, conflictiva e irresoluble, de las ciudades como México. De ahí las narraciones como los cuentos “Chac Mool” de Carlos Fuentes, “La culpa es de los tlaxcaltecas” de Elena Garro o “La fiesta brava” de José Emilio Pacheco. Sin embargo, este tipo de tentativas han continuado siendo más o menos esporádicas y marginales. Existen otras ciudades, en otros ámbitos, en las que se manifiesta la sobrevivencia de los restos de ciudades pre-modernas, como en el caso de Roma en la que las ruinas de diferentes civilizaciones forman parte de la ciudad. Sin embargo, en Roma hay continuidad: Roma es aún Roma, la antigua capital del imperio romano. En la ciudad de México (pero también Cuzco, Cholula, Quito, Bogotá, etcétera), hay una

---

<sup>38</sup> Arturo Usler Pietri en “Tiempo de Indias” (1979) en Usler Pietri, Arturo. *La invención de América mestiza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996b, pp. 184-190, desmiente, sin embargo, esta afirmación de la presencia del Renacimiento en América Latina en el tiempo de su colonización. Para el crítico venezolano, no existió Renacimiento durante la formación de la colonia: “[n]o fue América el resultado del traslado mecánico de una época histórica de Occidente, sino el conflictivo fruto del encuentro de tres culturas, de tres tiempos, de tres mentalidades. Y, seguramente, esto mismo significa mucho reducir y simplificar, porque los indios de la Conquista correspondían a muchos grados diferentes de nivel social y cultural, los negros no menos y hasta los mismos europeos encarnaban la inagotable variedad que el tiempo y el lugar imponen sobre el fenómeno cultural. Decir que Colón y Cortés eran hijos del mismo fenómeno cultural es obviamente antihistórico. (...) Es obvio, pero habría que repetirlo para romper el dominio nefasto de las simplificaciones deformadoras, que no hubo Renacimiento en Indias, aun cuando el Nuevo Mundo formó parte importante del complejo histórico europeo que llamamos con ese nombre. Esto no revela otra cosa sino el hecho poco estudiado y evaluado, frecuentemente entrevisto y lleno de significaciones y consecuencias que es, básicamente, la diferencia del tiempo histórico entre los dos mundos y las tres culturas.” (pp. 184-185).

<sup>39</sup> Cfr. SJOBERG donde el autor afirma que, contrariamente a lo que se pensaba en el Viejo Mundo, los pueblos mesoamericanos y de la región andina: “desarrollaron con toda evidencia comunidades urbanas en gran escala” (p. 43) donde era evidente el desarrollo técnico, astronómico, matemático y de la escritura, que no habría sido posible: “si su elite instruida [no viviera] en centros urbanos” (p. 44).

sobreposición de ciudades, una *sobre* la otra. De esto, la imposibilidad de narrar la ciudad actual, producto de la destrucción y la supresión, teniendo como base su pasado prehispánico. Hasta ahora, el único modo, poco fructífero por otra parte, es la recurrencia al género fantástico como en el caso de Garro y Fuentes.

Chueca Goitia menciona que el Renacimiento fue, sobre todo, un movimiento intelectual. De este modo, a pesar de que durante el Renacimiento se haya imaginado la “ciudad ideal”, o sea la descripción de cómo debería ser una ciudad apoyada en gran medida en el código de Vitrubio, ésta sería una: “creación más intelectual que real, que vendrá a ser una consecuencia más del pensamiento utópico renacentista”<sup>40</sup> en lo que se refiere a la concretización europea de estas medidas urbanísticas. Será en América que éstas asentarán terreno: “hay que reconocer que muchas de las ideas urbanísticas del Renacimiento, que no pasaron de doctrina, utopía o ejercicio ideal del intelecto en los países de Europa donde se originaron, tuvieron su campo de realización real en América en la ingente obra de colonización”<sup>41</sup>, ya que fue ahí que el modelo de ciudad renacentista fue controlado en todas sus consecuencias ejecutivas, ya que América como tierra “virgen” (como pensaban, a pesar de estar habitada y edificada) ofrecía a la utopía una posibilidad real: “la presencia de América ha hecho surgir la utopía (...) La obra de Tomás Moro nacida, en 1516, del impacto producido por el descubrimiento y colonización de América refluye sobre el nuevo continente y sirve de guía para algunas de sus empresas. Es la utopía en acción”<sup>42</sup>. Como también refiere Ramón Gutiérrez: “América ha sido históricamente un laboratorio de ensayo de ciertas teorías y propuestas europeas en cuyo territorio se verifica la pertenencia o extravío de las mismas”<sup>43</sup>. Acertadamente, Edward Soja hace la relación entre la emergencia del Renacimiento (movimiento clave de la expansión marítima y colonial) con lo que más tarde se denominará como la visión eurocéntrica del mundo en lo que se refiere al ámbito cultural (pero también económico y político), tendiendo el puente con las reflexiones de Edward Said en *Orientalismo* y la formación de la identidad europea en oposición al mundo no-europeo como lugar bárbaro y atrasado y que, como afirma Soja, tendrá sus consecuencias en la producción del espacio urbano. Estas consideraciones que serán protagónicas durante varios siglos podrán ser extendidas para el continente

---

<sup>40</sup> CHUECA GOITIA, p. 111.

<sup>41</sup> CHUECA GOITIA, pp. 127-128.

<sup>42</sup> Eugenio Imaz, *Utopías del Renacimiento*, citado en CHUECA GOITIA, p. 128.

<sup>43</sup> Ramón Gutiérrez, “Utopías religiosas y políticas en el urbanismo y la arquitectura americanos”, p. 27 en Campra, Rosalba (coord.). *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1989a, pp. 27-44.

americano, ya que si para Said: “Orientalism was ultimately a political vision of reality whose structure promoted the difference between the familiar (Europe, the West, ‘us’) and the strange (the Orient, the East, ‘them’)”<sup>44</sup>, lo mismo puede ser referido con la visión colonial que Europa acentuaba en América Latina:

Al definirse a sí mismo en unos términos afirmativamente europeos, el Renacimiento se convirtió en la primera expresión rigurosa de aquello que los académicos contemporáneos describen como eurocentrismo en el arte, la ciencia y la filosofía. En oposición a la definición del ‘Otro’ construida durante las Cruzadas y la expulsión de los ‘moros’ de la masa territorial continental, fue forjada una identidad europea que también puede ser considerada como el comienzo de aquello que Edward Said describió como ‘orientalismo’, la construcción activa del mundo no-europeo como atrasado, no-cristiano y semi-bárbaro. Dichas visiones del mundo, sus ideologías y sus marcos de acción serían inculcados en la nueva conciencia emergente de la modernidad europea y, en consecuencia, afectarían en profundidad a la producción social del espacio urbano, así como también a gran parte de la academia occidental durante los siguientes quinientos años.<sup>45</sup>

En lo que se refiere, entonces, a la construcción del espacio urbano latinoamericano, como ya se refirió, las variadas poblaciones autóctonas construyeron sus muchas veces populosas ciudades por todo el continente. Si, por ejemplo, los mayas construyeron: “centros religiosos-urbanos importantes (a veces en lugares inhóspitos u hostiles, poco favorables a los cultivos)”<sup>46</sup>, los incas por su parte distribuyeron sus centros urbanos en función de los recursos económicos y alimentarios, donde: “la significación simbólica del urbanismo y de la arquitectura estaban ligados estrechamente al medio geográfico (...) Indisoluble simbiosis de la dimensión mítico-geográfica”<sup>47</sup>. A partir del siglo XVI con la colonización del continente americano, se inicia el modelo colonizador del “damero” que importará la cuadrícula, cuyo centro irradiaría de la plaza mayor, por todo el continente, de manera que se impusiera regularidad y orden en la construcción de las nuevas ciudades. Ciudades que: “serán elevadas con las mismas piedras – generalmente

---

<sup>44</sup> Edward W. Said, *Orientalism* (1978), London, Penguin, 2003, p. 43. [“el orientalismo era, en última instancia, una visión política de la realidad cuya estructura acentuaba la diferencia entre lo familiar (Europa, Occidente, ‘nosotros’) y lo extraño (Oriente, el Este, ‘Ellos’)”, Edward W. Said, *Orientalism* (1978), María Luisa Fuentes, trad. Madrid, Ediciones Libertarias/Prodhufo, 1990, p. 67.]

<sup>45</sup> SOJA (2008), p. 120.

<sup>46</sup> Aldo-José Altamirano, “La selva en el damero: la evolución del espacio urbano latinoamericano”, p. 18 en CAMBRA (1989a), pp. 17-26.

<sup>47</sup> ALTAMIRANO, p. 19.

teniendo el cuidado de arrasar lo existente – y tendrán como objetivo el descubrimiento y control del territorio y, evidentemente, el dominio de las poblaciones”<sup>48</sup>. En el caso colonial español, serían utilizadas las Leyes de Indias inspiradas en los tratados militares romanos que, juntamente con lo que permanecía de urbanismo precolombino, el medio geográfico amplio y diversificado, el urbanismo español de la reconquista y la influencia renacentista marcaron un proceso urbano cambiante que necesitó una planificación profunda de manera a poder imponer al medio geográfico y a las poblaciones ahí existentes el poder de la colonia. En Brasil, al contrario de la América Hispánica, la construcción inicial de las ciudades no fue hecha de la misma forma, ya que en aquel territorio se dio preferencia a la construcción en lugares elevados de manera que se facilitase su defensa, en cuanto que en la América Hispánica se prefería la construcción en las planicies: “pues aunque en Brasil no faltó una cierta tendencia a la geometrización o, al menos, a la regularidad, la topografía de los lugares altos impuso sus propias reglas”<sup>49</sup>.

De importancia fundamental para el estudio urbanístico latinoamericano es la obra de José Luis Romero, *Latinoamérica: la ciudad y las ideas*, publicada en 1976, que, como el propio autor indica en la introducción, busca: “responder a la pregunta de cuál es el papel que las ciudades han cumplido en el proceso histórico latinoamericano”<sup>50</sup>. Analizando en un primer capítulo la historia urbanística europea, el autor argentino hace la transposición de esas ideas europeas para el contexto americano a partir de la colonización, sin dejar de hacer referencia a los grupos urbanos originarios del continente y haciendo un análisis histórico, social y cronológico del papel de la ciudad en América Latina que, después de esos capítulos introductorios, designa como: ciudades hidalgas, ciudades criollas, ciudades patricias, ciudades burguesas y termina con las ciudades masificadas. Las ciudades hidalgas de las Indias fueron ciudades construidas y habitadas después del proceso colonizador-fundacional de América, eran ciudades que se construían como instrumentos de la dominación y donde la propia ciudad: “aparecía como un reducto del estilo europeo de vida – en el que encajaban poco a poco los grupos de origen no europeo que se incorporaban (...) A medida que los colonizadores se trasmutaban en hidalgos se inclinaban por reproducir, de algún

---

<sup>48</sup> ALTAMIRANO, p. 20.

<sup>49</sup> José Luis Romero, *Latinoamérica: la ciudad y las ideas* (1976), Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, p. 62.

<sup>50</sup> ROMERO, p. 9.

modo, el modelo de la corte peninsular<sup>51</sup>. Sin embargo, como afirma Romero, la mentalidad hidalga, que era decididamente urbana, no habitó el modelo de ciudad mercantil y burguesa, sino aquél de la corte aún cuando las condiciones eran notoriamente precarias<sup>52</sup>. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII emerge lo que Romero denomina como ciudades criollas, o sea, ciudades más libres y de índole comercial en las que: “se desenvolvía una economía más libre, prosperaba una sociedad más abierta y más aburguesada y cobraban vigor nuevas ideas sociales y políticas”<sup>53</sup> y donde la clase alta criolla, nacida en el continente, comprometida con él y más numerosa que los grupos peninsulares comenzó a ganar peso económico y social frente a los hidalgos que, a pesar de ser minoría, aún poseían privilegios y mantenían prejuicios para con aquellos que habían nacido en tierras americanas. Este cambio de cariz social influyó en la fisonomía de las ciudades: “[m]ás y mejores casas comenzaron a levantarse en terrenos antes baldíos y la ciudad fue llenándose. La población urbana creció, al tiempo que se acentuaba la participación de grupos arraigados que se diferenciaban”<sup>54</sup> y generó la construcción de hospitales, cementerios, el mejoramiento de los paseos públicos y de los sistemas de desagüe, además de la formación de la policía urbana. Sin embargo, con la crisis de las burguesías criollas (urbanas e ilustradas) que se dividieron entre aquellos que se negaron a reconocer la nueva realidad social o los que ignoraron su vigencia, se abrió paso para la formación de las ciudades patricias a partir de la consolidación de las independencias en las primeras décadas del siglo XIX, ya no tanto en el aspecto físico de las ciudades, sino más bien en su estructura social: “un nuevo patriciado que se formó en las luchas por la organización de las nuevas nacionalidades, y que constituyó la clase dirigente de las ciudades”<sup>55</sup> y que se distinguió por su labor económica y política con la constitución de bancos e industrias de exportación, de manera que rápidamente fue reconocida como la nueva aristocracia, la élite que había participado en la formación del destino colectivo<sup>56</sup>. En las ciudades patricias también se instaló el lujo y las pretensiones arquitectónicas, así como: “la tentación de las modas y los objetos extranjeros”<sup>57</sup> y la diseminación de los periódicos y de la literatura. A partir de 1880, las ciudades latinoamericanas se transformaron a nivel

---

<sup>51</sup> ROMERO, pp. 116-117.

<sup>52</sup> ROMERO, p. 117.

<sup>53</sup> ROMERO, p. 119.

<sup>54</sup> ROMERO, p. 144.

<sup>55</sup> ROMERO, p. 173.

<sup>56</sup> ROMERO, p. 204.

<sup>57</sup> ROMERO, p. 231.



social y estructural a través del aumento y de la diversificación de la población, de la multiplicación de su actividad y de la alteración de las costumbres tradicionales y maneras de pensar de los varios grupos sociales. Esta transformación posibilitó la formación de las ciudades burguesas que por medio de la implantación de un nuevo sistema económico permitió que la sociedad se trasmutase (ya sea a través de las migraciones internas o externas como por la inserción de las clases con dinero en el sistema económico, lo que permitió el ascenso de una nueva burguesía), así como se transformase el diseño urbanístico. La modificación de la fisonomía de las ciudades se debió en una primera fase a la necesidad de hacerse cargo del aumento considerable de la población y de la creación de centros mercantiles e industriales, así como la construcción de vías férreas y de nuevos barrios. En una segunda fase, la transformación arquitectónica fue deliberada y se debió a la voluntad de modernizar la ciudad, convirtiendo lo tradicional y antiguo en el: “supremo triunfo del progreso”<sup>58</sup> y que: “ponían de manifiesto cierta ostentación o cierto gusto por la monumentalidad”<sup>59</sup> que fue progresivamente marchitándose después de la Primera Guerra Mundial y que en 1930 dio lugar a las ciudades masificadas. Después de la crisis económica de 1929 comenzó una época de escasez, que duró hasta la finalización de la Segunda Guerra Mundial, y que se caracterizó por la constitución de: “esos imprecisos grupos sociales, ajenos a la estructura tradicional, que recibieron el nombre de masas”<sup>60</sup>, lo que llevó al cambio de la fisonomía urbana y a la masificación de las formas de vida y de mentalidad. Por esa época hubo en todos los países latinoamericanos una explosión demográfica que provocó una escisión social y que comenzó a modificar la estructura urbana a través de la proliferación de barrios de miseria, sobre todo, expandidos por la periferia, que si bien se aceleraron después de 1940, aún perduran como problema social y urbanístico en gran parte de las ciudades latinoamericanas<sup>61</sup>. El análisis exhaustivo de Romero del proceso histórico de las ciudades latinoamericanas continúa siendo un proyecto sin comparación dentro de los estudios urbanísticos y sociales, ya que ofrece una visión amplia de la particularidad urbana latinoamericana.

Pero, tal vez, la obra latinoamericana más famosa sobre la ciudad sea la de Ángel Rama, *La ciudad letrada*. En este libro póstumo de 1984, Rama analiza el aspecto transcultural de las ciudades latinoamericanas, sobre todo el papel de las

---

<sup>58</sup> ROMERO, p. 275.

<sup>59</sup> ROMERO, p. 277.

<sup>60</sup> ROMERO, pp. 321-322.

<sup>61</sup> ROMERO, p. 357.

instituciones que organizan la vida cultural y los papeles que juegan los diferentes actores culturales, los “letrados”. Dividiendo los varios capítulos en “la ciudad ordenada”, “la ciudad letrada”, “la ciudad escrituraria”, “la ciudad modernizada”, “la polis se politiza” e finalmente “la ciudad revolucionaria”, Rama examina, así, desde los primeros cronistas de las Indias hasta los escritores de la calle, de los periódicos, pasando por la generación de los fundadores de la escuela obligatoria, los déspotas ilustrados, los modernistas, los claustros universitarios, etcétera. La obra de Rama sostiene que el discurso es una práctica realizada por agentes de manera que responda a demandas definidas socialmente en un espacio físico concreto y en un momento histórico determinado. De este modo, la imagen espacial de la ciudad letrada se compone en estrecha relación con la ciudad real. Solamente la ciudad letrada: “es capaz de concebir, como pura especulación, la ciudad ideal, proyectarla antes de su existencia, conservarla más allá de su ejecución material, hacerla pervivir aun en pugna con las modificaciones sensibles que introduce sin cesar el hombre común”<sup>62</sup>. Pero si la ciudad letrada: “quiere ser fija e intemporal como los signos, en oposición constante a la *ciudad real* que sólo existe en la historia y se pliega a las transformaciones de la sociedad”<sup>63</sup>, entonces las cuestiones que se imponen serán sobre la forma en que la ciudad letrada resuelve esos conflictos, como se adapta: “sobre su función en un período de cambio social, sobre su supervivencia cuando las mutaciones revolucionarias, sobre su capacidad para reconstituirse y reinstaurar sus bases cuando éstas hayan sido trastornadas”<sup>64</sup>. Pero el análisis de Rama no es solamente literaria ni una historia urbanística de América Latina. Como afirma Hugo Achugar en el prólogo a la obra: “Rama parte de la ciudad-signo, para leer la cultura toda integrando para ello una semiología social que le permita comprender las marchas y contramarchas de la letra y sus ejecutores. (...) Letra, sociedad y ciudad recorridos como signos históricos de una identidad cultural construida, precisamente, en una historia y en una sociedad precisa”<sup>65</sup>.

Más recientemente, Néstor García Canclini en *Imaginarios urbanos* apunta que la ciudad moderna latinoamericana se asemeja a una ciudad *videoclip*, o sea: “la ciudad que hace coexistir en ritmo acelerado un montaje efervescente de culturas de distintas

---

<sup>62</sup> Ángel Rama, *La ciudad letrada* (1984), Montevideo, Arca, 1998, p. 40.

<sup>63</sup> RAMA (1998), p. 52.

<sup>64</sup> RAMA (1998), p. 52.

<sup>65</sup> Hugo Achugar, “Prólogo”, p. 10 en RAMA (1998), pp. 7-11.

épocas”<sup>66</sup> y que genera múltiples imaginarios urbanos. De este modo, el individuo palpa no sólo la experiencia material de la propia ciudad (el sentir físicamente la ciudad que recorreremos en el día a día), sino también al transitarla construye suposiciones sobre lo que ve, sobre las personas con que se cruza y los lugares que recorre y que en realidad le son desconocidos. De ahí que García Canclini afirme que: “[g]ran parte de lo que nos pasa es imaginario, porque no surge de una interacción real. Toda interacción tiene una cuota de imaginario, pero más aún en estas interacciones evasivas y fugaces que propone una megalópolis”<sup>67</sup>. ¿Cómo se construyen, entonces, las ciudades? Si físicamente podemos señalar una ciudad en un mapa y en una geografía propia también es verdad que las ciudades se construyen en el imaginario y por esto es fundamental entender el papel de la literatura, del cine y de los medios de comunicación social como constructores de ciudades.

Como vimos con el análisis de la obra de Ángel Rama, donde se examina la estrecha relación entre las letras y la ciudad y la importancia del imaginario en la construcción afectiva y práctica del medio urbano, se vuelve entonces imprescindible examinar cómo la ciudad puede ser entendida como un mecanismo literario *per se*.

## I. 2. La ciudad en la literatura

“Cities are not simply material or lived spaces – they are also spaces of the imagination and spaces of representation. How cities are envisioned has effects.”<sup>68</sup>

“No viene sólo de canteras, aserraderos, fundiciones, el material con que se levantan las ciudades, sino también de los archivos de lo imaginario. (...) Caminamos por ciudades de ladrillo, de hierro, de cemento. Y de palabras. Es el modo en que han sido nombradas, tanto como los materiales con que se las levantó, lo que dibuja su forma y su significado.”<sup>69</sup>

“The fictional method is the experience of a city.”<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> Néstor García Canclini, *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997, p. 88.

<sup>67</sup> GARCÍA CANCLINI (1997), p. 89.

<sup>68</sup> Gary Bridge; Sophie Watson, “City Imaginaries”, p. 7 en BRIDGE; WATSON (2003), pp. 7-17. [“Las ciudades no son simplemente espacios materiales y vividos – son también espacios de la imaginación y espacios de representación. Como sean imaginadas las ciudades tiene consecuencias”. La traducción es mía.]

<sup>69</sup> Rosalba Campra, “Nota”, p. 9 y “Buenos Aires infundada”, p. 103 en CAMPRA (1989).

<sup>70</sup> Raymond Williams, *The Country and the City*, New York, Oxford University Press, 1973, p. 155. [“El método ficcional es la experiencia de la ciudad.”, Raymond Williams, *El campo y la ciudad* (1973), Alcira Bixio, trad. Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 205.]

En 1925 fue publicado un conjunto de ensayos sobre sociología urbana de la Escuela de Chicago que analizó la relación entre el comportamiento humano y el medio urbano y donde se afirmaba que: “[w]e are mainly indebted to writers of fiction for our more intimate knowledge of contemporary urban life”<sup>71</sup>, ya que para ellos la ciudad es, sobre todo, “a state of mind”, un estado mental, que es al mismo tiempo un conjunto de tradiciones y costumbres y no solamente una estructura física o una construcción artificial<sup>72</sup>. Existen varias obras que abordan el tema de la ciudad literaria, principalmente: Raymond Williams y *The Country and the City*; Burton Pike y *The Image of the City in Modern Literature*; Richard Lehan y *The City in Literature*; William Sharpe y *Unreal Cities*; Hana Wirth-Nesher y *City Codes*; el conjunto de ensayos dirigido por Mary Ann Caws, *City Images*; el trabajo recurrente de Franco Moretti, sobre todo *Atlante del romanzo europeo 1800-1900* o el siempre citado análisis de París de Walter Benjamin. Sin embargo, estas obras se centran indiscutiblemente sobre la ciudad en las literaturas europea o estadounidense, con especial preponderancia de la ciudad literaria del siglo XIX (sobre todo París, Londres, San Petersburgo o Nueva York) y la mayoría de estas obras tratan la ciudad como un objeto dicotómico, ya sea en la oposición ciudad versus campo, la ciudad estática versus la ciudad flujo o la ciudad como espacio privado versus espacio público. Sobre la temática de la ciudad en la literatura hispanoamericana existen dos obras que abordan esta problemática: *Escrituras de la ciudad* editada por José Carlos Rovira e *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina* coordinada por Rosalba Campra. Sin embargo, estas obras además de discutir un número muy limitado de ciudades latinoamericanas, con un énfasis substancial en Buenos Aires, abordan sobre todo autores que no sobrepasan el marco cronológico de los años setenta del siglo XX. Sobre la *literaturalización* de las ciudades existe también la obra de Guillermo Cabrera Infante, *El libro de las ciudades*, una colección de artículos-ensayos sobre varias ciudades europeas y latinoamericanas o el análisis de la construcción literaria de Rio de Janeiro en *Todas as cidades, a cidade* de Renato Cordeiro Gomes. Sin embargo, tal vez la obra más conocida sobre la ciudad literaria sea *Le città invisibili* de Italo Calvino, donde el escritor italiano construye un

---

<sup>71</sup> Robert E. Park, “The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment”, p. 3 en Robert E. Park; Ernest W. Burgess; Roderick D. Mckenzie, *The City* (1925), Chicago & London, The University of Chicago Press, 1984, pp. 1-46. [“estamos fundamentalmente en deuda con los escritores de ficción por nuestro conocimiento más profundo de la vida urbana contemporánea”. La traducción es mía.]

<sup>72</sup> PARK, p. 1.

imaginario de ciudades puramente literarias que permiten reflexionar sobre la ciudad moderna, ya que las ciudades son al mismo tiempo signos lingüísticos, espacios de intercambio y un conjunto de deseos y memorias. Cabe también destacar la obra de Elio Vittorini, sobre todo, *Le città del mondo*, donde el autor propone que todas las ciudades se expanden siguiendo el mismo plan, da ahí que una pequeña ciudad siciliana contenga el mapa secreto de todas las ciudades.

Fue sin duda en el siglo XIX que la ciudad entró de forma abrumadora en el contexto literario. La razón, por demás obvia, es el hecho de que en ese periodo la sociedad iniciaba su creciente y rápido proceso de urbanización (en lo que se refiere a la sociedad occidental, por lo menos, y en gran medida a la europea). Como afirma Franco Moretti sobre la literatura de ese siglo: “with it the city enters modern literature and becomes, as it were, its obligatory context”<sup>73</sup>. Las ciudades son espacios, físicos e imaginarios: “[n]o city stands in bricks and mortar which is not also a space of the imagination or of representation”<sup>74</sup>. La abundancia de representaciones, sobre todo a partir del siglo XIX, lleva a un punto en que: “[t]he boundaries between real and imagined city are ill-defined, shifting and slippery”<sup>75</sup>. La literatura y, más recientemente, el cine han sido decisivos en esta sobreabundancia del régimen representativo y, al mismo tiempo, han conformado las representaciones dominantes de la ciudad.

Fernando Aínsa en su obra *Del topos al logos. Propuestas de geopoética* recoge y analiza los lugares y los espacios presentes en las obras literarias que forman un campo semántico de proyección simbólica, sobre todo en la literatura latinoamericana. Analiza los espacios simbólicos de la naturaleza, de la selva, del desierto, de los ríos, de la frontera, del jardín, del hogar y, claro, de la ciudad:

Decir que toda literatura es urbana es algo más que una *boutade*, ya que el concepto secular con el que se define esta rama de la creatividad no incluye una expresión artística que pueda ser auténticamente campesina. El escritor – salvo contadas

---

<sup>73</sup> Franco Moretti, “Homo Palpitans. Balzac’s Novels and Urban Personality”, pp. 111-112 en *Signs Taken for Wonders* (1983), Susan Fischer; David Forgacs; David Miller, trads. London & New York, Verso, 1997, pp. 109-129. [“con ella la ciudad entra en la literatura moderna y se convierte, como era, en su contexto obligatorio”. La traducción es mía.]

<sup>74</sup> Gary Bridge; Sophie Watson, “Reading City Imaginations. Introduction”, p. 3 en Bridge, Gary; Watson, Sophie (eds.), *The Blackwell City Reader* (2002), Oxford, Blackwell Publishing, 2005, pp. 3-10. [“ninguna ciudad se levanta con ladrillos y cemento que no sea también un espacio de la imaginación o de la representación”. La traducción es mía.]

<sup>75</sup> BRIDGE; WATSON (2005), p. 7. [“las fronteras entre la ciudad real y la ciudad imaginada son mal definidas, cambiantes y resbaladizas”. La traducción es mía.]

excepciones – vive siempre en la ciudad, aunque despliegue su mirada nostálgica por campos y montañas, idealizando la naturaleza con los *topoi* de la Arcadia o el paraíso perdido.<sup>76</sup>

También Beatriz Sarlo afirma que: “la ciudad es la escena por excelencia del intelectual, y los escritores, tanto como su público, son actores urbanos”<sup>77</sup>, una afirmación que también José Luis Romero defiende en *Latinoamérica: la ciudad y las ideas* cuando analiza la tradición y la producción cultural e institucional de las élites urbanas latinoamericanas. Y por esta razón, Rafael Gutiérrez Girardot asegura que: “en América Latina la literatura ha sido siempre urbana aunque haya primado el tema rural”<sup>78</sup>.

Roland Barthes afirmaba que: “[t]he city is a discourse and this discourse is truly a language: the city speaks to its inhabitants; we speak to our city”<sup>79</sup> y de forma similar, Kevin Lynch en *Image of the City* sostiene que la legibilidad del paisaje urbano es un componente esencial de todas las ciudades modernas: los símbolos reconocibles en sus urdimbres acostumbradas y comprensibles contribuyen a una sensación semejante a la lectura de un libro, de modo que se produce un bienestar tanto físico como emocional en el individuo que lo lee y que reconoce su lenguaje y discurso:

In the process of way-finding, the strategic link is the environmental image, the generalized mental picture of the exterior physical world that is held by an individual. The image is the product both of immediate sensation and of the memory of past experience, and it is used to interpret information and to guide action. The need to recognize and pattern our surroundings is so crucial, and has such long roots in the past, that this image has wide practical and emotional importance to the individual. (...) an ordered environment (...) may serve as a broad frame of reference, an organizer of activity, or belief, or knowledge.<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> Fernando, Ainsa, *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Frankfurt am Main, Vervuert; Madrid, Iberoamericana, 2006, p. 145.

<sup>77</sup> Beatriz Sarlo, “Modernidad y mezcla cultural”, p. 186 en Vázquez-Rial, Horacio (dir.). *Buenos Aires 1880-1930: La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza Editorial, 1996a, pp. 183-195.

<sup>78</sup> Rafael Gutiérrez Girardot, “La transformación de la literatura por la ciudad” citado en AÍNSA, p. 145.

<sup>79</sup> Roland Barthes, “Semiology and the Urban” (1967), p. 168 en Leach, Neil (ed.), *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* (1997), London & New York, Routledge, 2004, pp. 166-172. [“la ciudad es un discurso y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes; nosotros hablamos a nuestra ciudad”. La traducción es mía.]

<sup>80</sup> Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge, Massachusetts, M.I.T. Press, 1960, p. 4. [“En el proceso de orientación, el vínculo estratégico es la imagen ambiental, la representación mental generalizada del mundo físico exterior que posee un individuo. Esta imagen es producto al mismo tiempo de la sensación inmediata y del recuerdo de experiencias anteriores, y se la utiliza para interpretar la información y orientar la acción. La necesidad de reconocer y estructurar nuestro contorno es de

Como las imágenes ambientales son el resultado de un proceso interactivo y bilateral entre el observador y su alrededor y que cohesionan en un mismo lugar familiar tanto el pasado como el presente, cualquier percepción de cambio en el ambiente afectará no sólo la imagen del entorno, sino también la imagen que el sujeto proyecta de sí mismo.

Esta legibilidad es, sin embargo, cada vez más compleja en el ambiente urbano contemporáneo, lo que, como ya referimos, produce en el sujeto nuevas formas de angustia. Dentro del campo literario, a partir del siglo XIX (con la creciente modernización, industrialización y urbanización) cada vez más se dio voz a la alienación del individuo frente al medio urbano. En la literatura latinoamericana, como afirma Fernando Aínsa, se salió de: “un largo período de urbanofobia más o menos reflexiva, la ciudad – considerada como espacio de anonimato y soledad, agobio masificado y contaminación – está recuperando sus virtudes más secretas y propone una aventura en la que su propio caos se transforma en objeto estético”<sup>81</sup>. Esta perspectiva de la ciudad agobiante, masificada y espacio de desarraigo percibida como objeto estético no es nueva. Ya Baudelaire se sentía atraído por el sin sentido de las grandes ciudades y la literatura designada como posmoderna volvió a situar en la ciudad y en el texto literario las problemáticas de lo urbano y del sujeto como lugar y expresión de incerteza y disgregación. Richard Lehan, analizando los signos urbanos (sin un significante trascendental) en la novela posmoderna, afirma que la inestabilidad es la premisa para comprenderlo, señalando que: “the city loses claim to being ‘real’. What we bring to the city is what we get back: the ‘echo’ principle becomes the basis for our reality”<sup>82</sup>, o sea, ya no es posible encontrar un significado esencial, sino solamente conexiones al acaso<sup>83</sup>. De este modo se puede comprender la premisa de Michel

---

importancia tan decisiva y tiene raíces que calan tan hondo en el pasado, que esta imagen tiene una vasta importancia práctica y emotiva para el individuo. (...) un medio ambiente ordenado (...) puede actuar como amplio marco de referencias, como organizador de la actividad, las creencias o el conocimiento.”. Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad* (1960), Enrique Luis Revol, trad. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2008, pp. 12-13.]

<sup>81</sup> AÍNSA, p. 172.

<sup>82</sup> LEHAN, p. 265. [“la ciudad perdió la demanda de ser ‘real’. Lo que llevamos para la ciudad es lo que ella recibimos: el principio del ‘eco’ se vuelve la base de nuestra realidad”. La traducción es mía.]

<sup>83</sup> El cambio de paradigma de la novela moderna para la posmoderna corre paralelo a los cambios de paradigma de los movimientos teóricos y filosóficos que colapsaron la conciencia en formas de estructura – Saussure; de discurso – Foucault; de sistemas – Bertalanffy; o de gramática y retórica – Derrida, De Man. De la misma manera influyeron los cambios de paradigma a nivel científico, ya que con el colapso del universo newtoniano, o sea de las leyes naturales previsibles y mecánicas, y el advenimiento de las teorías de Niels Bohr sobre la naturaleza discontinua de la energía, el principio de la incertidumbre y la teoría de las probabilidades de Werner Heisenberg y de Kurt Gödel, la percepción del universo, de

Foucault: “je crois que l'inquiétude d'aujourd'hui concerne fondamentalement l'espace, sans doute beaucoup plus que le temps; le temps n'apparaît probablement que comme l'un des jeux de distribution possibles entre les éléments qui se répartissent dans l'espace”<sup>84</sup>. Esta angustia del espacio en que el sujeto habita se relaciona indiscutiblemente con la ciudad contemporánea que perdió la legibilidad y la posibilidad, por parte del individuo, de abarcar ese espacio.

Sobre el caso contemporáneo latinoamericano, la ensayista argentina Josefina Ludmer realizó una cartografía literaria que designó como “En la isla urbana” (2004) y “Literaturas posautónomas” (2007) que inicialmente publicó en revistas y que después recogió en *Aquí América Latina: Una especulación*. Dentro del marco inaugurado por Ludmer sobre la contemporaneidad latinoamericana se insertan muchos de los postulados que seguiremos a lo largo de este trabajo sobre el espacio urbano en la narrativa latinoamericana. La argumentación de Ludmer se inicia con la hipótesis de que estamos en otra era y que lo que cambió no fueron: “tanto las imágenes en sí (los mitos y estereotipos, los personajes y los relatos) sino la forma en que se usaban”<sup>85</sup>. Así, en el texto literario se difuminan las divisiones tradicionales que dividían la literatura entre nacionalista o cosmopolita, entre realismo y vanguardia, entre literatura pura y literatura social, entre realidad histórica y ficción<sup>86</sup>. Después de 1990: “se ven nítidamente otros territorios y sujetos, otras temporalidades y configuraciones narrativas: otros mundos (...) Que absorben, contaminan y desdiferencian lo separado y opuesto y trazan otras fronteras”<sup>87</sup>. Dando el ejemplo de la diferenciación entre literatura urbana y rural, Ludmer sugiere que esta última se desvaneció de la literatura, ya que las fronteras y la oposición inicial fueron borradas por la nueva literatura urbana: “[e]n las ficciones (y en la realidad) la ciudad latinoamericana se barbariza”<sup>88</sup> y la literatura está marcada por la violencia y las consecuentes miserias<sup>89</sup>. La ciudad

---

nuestro entorno y, luego, de la ciudad y de sus habitantes, así como de la propia literatura, sufrió un cambio drástico.

<sup>84</sup> Michel Foucault, “Des espaces autres” (1967), p. 47, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5, 1984, pp. 46-49. [“creo que la ansiedad de nuestra época tiene que ver fundamentalmente con el espacio, mucho más que con el tiempo. El tiempo nos parece solamente una de las varias operaciones distributivas que son posibles entre los elementos que se reparten en el espacio”. La traducción es mía.]

<sup>85</sup> Josefina Ludmer, *Aquí América Latina: Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010, p. 127.

<sup>86</sup> LUDMER, p. 127.

<sup>87</sup> LUDMER, p. 127.

<sup>88</sup> LUDMER, p. 128.

<sup>89</sup> Refiriéndose a las consecuentes divisiones del nuevo territorio urbano, Ludmer se apoya en las teorías de Mike Davis en *Planet of Slums*, donde la ciudad se rodea de villas miseria y se divide de modo violento para representar lo social dentro del marco de Frédric Jameson en *The Seeds of Time*. De Saskia



contemporánea de Ludmer y que designa como “isla urbana” se caracteriza por ser una ciudad escindida y distópica:

La ciudad latinoamericana del presente como la sociedad y a la vez como una teoría de la división global. Y no sólo la ciudad imaginaria de Angosta con sus ‘sektores’ [de la novela *Angosta* de Héctor Abad Faciolince]. La Habana, México, Bogotá, Medellín, Caracas, Santiago, Lima, San Pablo, Buenos Aires... Las ciudades latinoamericanas de la literatura son territorios de extrañeza y vértigo con cartografías y trayectos que marcan zonas, líneas y límites, entre fragmentos y ruinas. El nombre de la ciudad puede llegar a vaciarse (como pueden vaciarse la narración o los sujetos de las ficciones) y desaparecer, y entonces el trayecto, el cruce de las fronteras, y el vértigo, son los de cualquier ciudad o los de ‘una ciudad’.<sup>90</sup>

La isla urbana para Ludmer es un: “instrumento conceptual; una fábrica de imágenes y enunciados territoriales, provisorios y ambivalentes: una secuencia sobre la irrupción de la naturaleza en la sociedad y al mismo tiempo un régimen de sentido”<sup>91</sup>, el lugar donde se inscriben los territorios del presente dentro de la nueva literatura latinoamericana y que según Ludmer se fundarían sobre dos postulados: “[e]l primero es que todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario). Y el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente) es ficción y que la ficción es la realidad”<sup>92</sup>. De ahí que estas literaturas postautónomas reformulen la categoría de realidad y tomen, por eso, la forma: “del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún ‘género literario’ injertado en su interior: policial o ciencia ficción, por ejemplo)”<sup>93</sup>.

De este modo, cabe entender de qué forma la ciudad contemporánea latinoamericana fue textualizada y narrada. Porque si la ciudad física existe y se distingue de la ciudad texto es, sin embargo, fundamental entender de qué modo ésta fue construida literaria y culturalmente por los escritores de América Latina. Max Weber

---

Sassen, Ludmer toma la problemática de la globalización y la forma como ésta afecta las ciudades y sus habitantes. De Toni Negri en “La Metrópolis y la multitud”, Ludmer analiza la ciudad como el lugar de producción de resistencia y subjetividad.

<sup>90</sup> LUDMER, pp. 129-130.

<sup>91</sup> LUDMER, p. 137.

<sup>92</sup> LUDMER, pp. 150-151.

<sup>93</sup> LUDMER, p. 151.

consideraba nuestro concepto de ciudad como producto de la civilización (en este caso, occidental) y de ese modo, éste reflejaba una psicología (y un arquetipo) que están culturalmente determinados<sup>94</sup>. ¿Cuál es la ciudad narrada en América Latina? ¿Qué relaciones existen entre ciudad real/física y la ciudad texto/concepto? ¿De qué forma la relación entre estas dos ciudades se concretiza en cuanto espacio literario, histórico y social en el escritor y en sus lectores?

### I. 3. América Latina

“Pero, mi patria, ¿es acaso el barrio en que vivo, la casa en que me alojo, la habitación en que duermo? ¿No tenemos más bandera que la sombra del campanario? Yo conservo fervorosamente el culto del país en que he nacido, pero mi patria superior es el conjunto de ideas, de recuerdos, de costumbres, de orientaciones y de esperanzas que los hombres del mismo origen, nacidos de la misma revolución, articulan en el mismo continente, con ayuda de la misma lengua.”<sup>95</sup>

“Viene usted a hablar sobre América Latina, pero esto no tiene importancia. Nada importante puede venir del Sur.”<sup>96</sup>

Dice Eduardo Galeano que: “en 1492 América fue invadida y no descubierta, porque previamente la habían descubierto, muchos miles de años antes, los indios que la habitaban. Pero también se podría decir que América no fue descubierta en 1492 porque quienes la invadieron no supieron, o no pudieron, verla”<sup>97</sup>. De este modo, y aplicando el concepto de descubrimiento de un territorio “virgen” donde podrían poner en práctica lo que en Europa les estaba vedado, españoles y portugueses (y otros europeos) instituyeron América como el continente de la utopía. Así, afirma Arturo Uslar Pietri:

“Esto que muchos llaman la América Latina es, de modo muy significativo, el mundo al que se le ha arrebatado el nombre. Siempre ha habido una metáfora o un equívoco, o una razonable inconformidad sobre su nombre. Nuevo Mundo, Indias,

---

<sup>94</sup> Cfr. Max Weber, *The City*, Don Martindale; Gertrud Neuwirth, trads. New York, The Free Press, 1958.

<sup>95</sup> Manuel Ugarte, “Discurso en Lima, 3 de mayo de 1913” citado en Ugarte, Manuel, *La nación latinoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987, p. 1.

<sup>96</sup> Henry Kissinger, 1966, citado en César Tcach; Alicia Servetto, “En el nombre de la Patria, el Honor y los Santos Evangelios: las dictaduras militares en Argentina y Uruguay”, p. 95, en Rey Tristán, Eduardo (dir.). *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina: Golpes, dictaduras, exilio (1973-2006)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2007, pp. 95-111.

<sup>97</sup> Eduardo Galeano, “El descubrimiento que todavía no fue: España y América” (1984), p. 119 en Galeano, Eduardo, *El descubrimiento de América que todavía no fue y nuevos ensayos*, Caracas, Alfadil Editores, 1991a, pp. 119-128.

América fueron otras tantas denominaciones del azar y hasta de ignorancia. Cuando en su mapa Martín Waldseemüller puso en 1507 el auspicioso nombre, lo colocó sobre el borde de la masa continental del sur. La parte del hemisferio norte no vino a llamarse América sino tardíamente.”<sup>98</sup>

La concepción de lo que se designa como América Latina es un producto externo al propio continente e importa comprender las razones por detrás del concepto. Se ha apuntado en varias ocasiones que América Latina no puede ser definida como una entidad unificada y sola, debido, principalmente, a que está compuesta por naciones y comunidades de grandes diferencias sociales, históricas y lingüísticas. De esta manera, el término América Latina sería uno de tantos abusos epistemológicos<sup>99</sup>. De cualquier modo, el territorio latinoamericano comparte un pasado de colonialización europea y de lucha, así como una historia de pensamiento que pretende despertar una conciencia común a todos sus pueblos. La identidad posible derivada de esta conciencia debe ser entendida como problemática y en permanente hacer<sup>100</sup>. Por otro lado, es importante enfatizar que el territorio mismo, llamado América Latina, ha tenido diversos nombres a lo largo de los siglos y, el nombre, es aún motivo de reflexión para algunos pensadores. El chileno Miguel Rojas Mix, por ejemplo, ha analizado varios de esos nombres y las razones detrás de ellos. Comenzando su libro *Los cien nombres de América* con una anécdota ilustrativa de la problemática aún existente entre el concepto y la realidad, Rojas Mix apunta que por razón del cuarto centenario del “descubrimiento” de América, los españoles se mostraban aún insatisfechos por la designación otorgada al continente (a pesar de que en ese momento el continente, en su mayor parte, ya se había independizado y ya no era colonia). Así, en 1842, Castelar se queja de la: “injusticia cometida por el género humano quitándole al continente hallado por Colón su nombre y

---

<sup>98</sup> Arturo Uslar Pietri, “La otra América” (1974), p. 262 en USLAR PIETRI (1996a), pp. 262-269.

<sup>99</sup> Como ejemplo de esta postura, una declaración de Borges: “Ho notato che sono molto diversi fra loro, e non so in che misura si possa parlare di ‘América Latina’, perché non so se questa esiste. La mia opinione personale è che non esiste. (...) non esiste una letteratura ‘latinoamericana’. [“He notado que [los países latinoamericanos] son muy diferentes entre sí, y no sé en que medida se pueda hablar de ‘América Latina’, porque no sé si ésta existe. Mi opinión personal es que no. (...) no existe una literatura latinoamericana”, Jorge Luis Borges en Rosalba Campra, *América Latina: l’identità e la maschera* (1982), Roma, Meltemi Editore, 2000, pp. 121-122. La traducción es mía.]

<sup>100</sup> Dentro de este marco apunta Eduardo Galeano: “L’America Latina è sempre alla ricerca della propria identità, credo, perché è una patria grande in formazione (...) Spazio d’incontro e di contraddizione, l’America Latina offre un terreno comune di battaglia fra le culture della paura e le culture della libertà...”. [América Latina está siempre en busca de su identidad, porque, creo, es una enorme patria madre en formación (...) Un espacio de encuentro y de contradicción. América Latina ofrece un terreno común de batalla entre la cultura del miedo y la cultura de la libertad (...). Eduardo Galeano en CAMPRA (2000), pp. 153-154. La traducción es mía.]

poniéndole sin razón alguna el de un piloto como Américo Vespucio”<sup>101</sup>. Y un periodista español, Julio Burel, refiere que sería más justo llamar al continente: “Indias, Colombia, Colona, Columbia o Hispánida”<sup>102</sup>. Entonces, cuatrocientos años después de la llegada al continente americano por los europeos y después de la independencia de la gran mayoría de su territorio, los españoles aún cuestionaban, se quejaban y se sentían ofendidos por el nombre atribuido a América. Rojas Mix señala el discurso político por detrás de los términos con que se designa el continente y refiere que en un artículo de 1949, J. A. Calderón se queja de que en el vocablo América: “está fundamentalmente el origen de la negación española en su gran obra indiana”<sup>103</sup>. Por la época del quinto centenario, Rojas Mix cree que el problema onomasiológico continúa por ser resuelto. De este modo, en *Los cien nombres de América* examina la conexión entre los varios conceptos que sirvieron para designar el continente y el discurso político, histórico y social por detrás de los mismos. Afirma también que por detrás de la terminología utilizada se esconde un problema mayor, el de la identidad, ya que la colonización provocó un extrañamiento y un destierro (aunque paradójico, ya que es un destierro en la propia tierra)<sup>104</sup>. Y que hay que encontrar en la pluralidad mestiza del continente las bases para la construcción de un proyecto identitario donde se asimilen lo que éste designa como los “cuatro abuelos”: el indio, el negro, el español y el inmigrante<sup>105</sup>. Afirma el autor chileno que si durante la colonia se convenía llamar “criollo”, “indio” o “español de Indias”, a partir de los comienzos del siglo XIX y con los procesos de independencia, el problema de la identidad se deberá llevar a cabo en otra óptica y según los principios de solidaridad continental a través de lo que se designó como: *Hispanoamérica* y que fue marcado sobre todo por el pensamiento de Simón Bolívar – una comunidad de naciones y repúblicas americanas unidas por una misma lengua, una misma raza, formas de gobierno idénticas, creencias religiosas, costumbres uniformes, intereses compartidos y condiciones geográficas especiales)<sup>106</sup>. Para Bolívar: “[u]na sola debe ser la Patria de los americanos... Nosotros nos apresuramos con el más vivo interés a entablar por nuestra parte el pacto americano que formando de nuestras repúblicas un cuerpo político presente la América al mundo con un aspecto de majestad y grandeza

---

<sup>101</sup> Castelar citado en Miguel Rojas Mix, *Los cien nombres de América*, Barcelona, Editorial Lumen, 1991, p. 11.

<sup>102</sup> ROJAS MIX, p. 11.

<sup>103</sup> J. A. Calderón, 1949, citado en ROJAS MIX, p. 12.

<sup>104</sup> ROJAS MIX, p. 33.

<sup>105</sup> Cfr. ROJAS MIX, pp. 31-62.

<sup>106</sup> ROJAS MIX, p. 63.

sin ejemplo en las naciones antiguas.”<sup>107</sup>. Por otra parte, el término *Panamérica*, fue creado por los Estados Unidos a partir de la declaración Monroe en 1823 donde se aboga por: “una América unida, bajo la hegemonía de los Estados Unidos. Por ello la idea no implica identidad, ni en el sentido de idéntico: igual; ni en el sentido de señas personales”<sup>108</sup>. Esta concepción imperialista se basaba en la creencia contenida en el Destino Manifiesto de que los Estados Unidos tenían derecho a la construcción de un imperio continental. Rojas Mix aclara, sin embargo, que el panamericanismo no se desarrolló durante el siglo XIX, ya que los Estados Unidos se encontraban en una fase de expansión interna y de consolidación nacional<sup>109</sup>. El panamericanismo comenzará a hacerse evidente en el inicio del siglo XX con la intervención estadounidense en Cuba y en el canal de Panamá y tendrá sus consecuencias más nefastas a partir de la consolidación de la Guerra Fría, de la independencia de Cuba y la consecuente intervención estadounidense en América Latina y sus apoyos a las varias dictaduras militares y la imposición del modelo neoliberal. Según el autor chileno, la hegemonía estadounidense en el continente profundizó el sentimiento antiyanqui e se interiorizó en el continente la lucha anticolonial y antiimperialista, así como la profundización del concepto de *América Latina* que se debe, sobre todo, a José Martí, a pesar de que, como afirma Rojas Mix, el cubano usó muy raras veces el término<sup>110</sup>. Para Martí, así como para Rojas Mix, el término “Nuestra América” es la síntesis para la construcción de una identidad más sólida: “Nuestra América es a la vez una identidad y una idea de unidad”<sup>111</sup>. Para Martí su visión de América se constituye como una refutación del imperialismo (sobre todo, estadounidense, que Martí advirtió pronto) y confluye, claramente, en una visión geopolítica:

“Pero otro peligro corre, acaso, nuestra América, que no le viene de sí, sino de la diferencia de orígenes, métodos e intereses entre los dos factores continentales, y es la hora próxima en que se le acerque, demandando relaciones íntimas, un pueblo emprendedor y pujante que la desconoce y la desdeña. (...) El desdén del vecino formidable, que no la conoce, es el peligro mayor de nuestra América; y urge,

---

<sup>107</sup> Simón Bolívar citado por Arturo Uslar Pietri en el prólogo “La creación de Colombia”, p. 15 en Bolívar, Simón, *Para nosotros la patria es América* (1991), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2001, pp. 9-20.

<sup>108</sup> ROJAS MIX, p. 117.

<sup>109</sup> ROJAS MIX, p. 122.

<sup>110</sup> ROJAS MIX, p. 137.

<sup>111</sup> ROJAS MIX, p. 138.

porque el día de la visita está próximo, que el vecino la conozca, la conozca pronto, para que no la desdeñe.”<sup>112</sup>

Porque, como afirma Rojas Mix, a pesar de la utilización del concepto de “Nuestra América”, el intelectual cubano fue uno de los precursores del concepto moderno de América Latina, dado que: “superó la visión de comunidad lingüística o puramente cultural”<sup>113</sup>, pero si no utiliza el concepto América Latina es porque éste está de alguna forma asociado con el colonialismo francés a través de la noción de “latinidad” y porque es un modelo obviamente extranjero.

Como referimos, apoyándonos en los argumentos de Rojas Mix, cualquier designación implica un discurso político e histórico. ¿Cuál sería, entonces, el mejor término para designar América (término que como también vimos provoca problemas porque es una designación extranjera e impuesta, y refutada incluso por los propios colonizadores)? Si utilizásemos la designación de Martí de “Nuestra América” como referencia de: “[u]na identidad que, más allá de determinaciones confusas y de gentilicios encabalgados: sud-, hispano-, latino-americano, es una idea tácita”<sup>114</sup>, y que delimita así, un espacio histórico, una patria – todavía la cuestión sigue, sin embargo, susurrando detrás del posesivo: ¿“nuestra” de quién?, ¿quién es ese nosotros?

Parece, sin embargo, que el término *América Latina* fue el que mejor se adecuó (o mejor se extendió) dentro del pensamiento crítico contemporáneo. Walter Mignolo, publicó, sin embargo, en 2005 *The Idea of Latin America* donde el estudioso argentino examina la construcción histórica y problemática del concepto “inventado”<sup>115</sup> para designar una gran comunidad de países e identidades durante el proceso colonial (lo mismo se puede decir de conceptos como Hispanoamérica, Panamérica, Iberoamérica,

---

<sup>112</sup> José Martí, *Nuestra América* (1891), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2005, p. 38.

<sup>113</sup> ROJAS MIX, p. 152.

<sup>114</sup> ROJAS MIX, p. 138.

<sup>115</sup> Confrontar también a este respecto la obra del mexicano Edmundo O’Gorman, *La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente* (1958), México, Fondo de Cultura Económica, 1995. Para algunos críticos como Rojas Mix esta obra (con especial referencia al subtítulo) es una teoría europeizante, en cuanto para Walter Mignolo es más bien irónica, ya que rebate ese supuesto universalismo de la cultura occidental. Para O’Gorman, la invención de América es al mismo tiempo su descubrimiento y su invención. O’Gorman había ya publicado también un libro titulado *La idea del descubrimiento de América*. Walter Mignolo preocupado en criticar América Latina a partir de sus propias particularidades, discute que en los dos últimos siglos esa región ha batallado más con el término occidentalización que con el de colonización. Entonces, según Mignolo, parece que la particularidad latinoamericana se asienta en la posoccidentalización. Cfr. Walter Mignolo “Posoccidentalismo: el argumento desde América Latina” en Castro-Gómez, Santiago; Mendieta, Eduardo (eds.). *Teorías sin disciplina: Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1998, pp. 31-58.

etc.): “[l]a historia colonial (...) dio forma a la idea del continente americano [que] existe sólo como una consecuencia de la expansión colonial Europea”<sup>116</sup>. De este modo, como toda invención histórica que lidia con la identidad, la idea de América Latina es también extremadamente problemática, ya que: “[e]l surgimiento de la ‘latinidad’ o de ‘América Latina’, entonces, debe entenderse en relación con la historia de un imperialismo en ascenso en Europa”<sup>117</sup>. Así, afirma Uslar Pietri en “La otra América”:

Larga, difícil, no concluyente y cuatricentenaria es la busca de identidad de los hijos de la otra América, de ésta que se designa todavía por tantos nombres objetables y casi provisionales como Hispanoamérica, América Latina, Ibero-América y hasta Indo-América. La presencia de ese cambiante complemento revela la necesidad de una no bien determinada diferencia específica con el género próximo.<sup>118</sup>

Ya vimos que para Martí la historia de América no se limita a los criollos y comenzó antes de 1492 y Bolívar defendía en 1815 en su “Carta de Jamaica” que: “[n]o somos indios ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles”<sup>119</sup>. Entonces, concluye Roberto Fernández Retamar ya en el siglo XXI que: “[n]o somos indios ni europeos, pero hemos sido occidentalizados: nuestras lenguas de origen son occidentales, como muchas de nuestras estructuras mentales y creencias. Pero estamos construyendo una cultura nueva”<sup>120</sup>. Y el crítico cubano cuestiona aún: “[y]a se ha dicho que la América indígena es, en todos los sentidos de la palabra, el sujeto más antiguo de nuestra historia. Y allí mismo empiezan los problemas. ¿Quiénes hablan, quiénes hablamos cuando nos manifestamos así?”<sup>121</sup>. Para el venezolano Uslar Pietri la comprensión de lo que es América Latina tendría que comenzar por el entendimiento de que:

El hecho cultural básico de la existencia de la América Latina es la confluencia, a partir del siglo XVI, de las tres corrientes de cultura, extrañas entre sí, que allí

---

<sup>116</sup> Walter Mignolo, *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial* (2005), Silvia Javerbaum; Julieta Barba, trads. Barcelona, Gedisa, 2007, p. 16.

<sup>117</sup> MIGNOLO (2007), p. p.81,

<sup>118</sup> USLAR PIETRI (1996a), p. 262.

<sup>119</sup> Simón Bolívar, “Carta de Jamaica” (1815), p. 71 en BOLÍVAR, pp. 62-86.

<sup>120</sup> Roberto Fernández Retamar, *Pensamiento de nuestra América. Autorreflexiones y propuestas*, 2006, p. 72, encontrado el 12.12.10 en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/retamar/retamar.html>

<sup>121</sup> FERNÁNDEZ RETAMAR (2006), p. 71.

convergen para iniciar un complejo proceso de interpenetración, mezcla y adaptación. Tres corrientes de distinto volumen, fuerza y extensión. La española, que es la dominante y que establece la lengua, la creencia, el tono, la dirección superior y el modelo, y luego, en grado variable según las horas y los lugares, la india y la negra.<sup>122</sup>

Esta comprensión, sin embargo, parece aún no haber sido puesta en práctica en el entender del uruguayo Eduardo Galeano, ya que para eso no ha contribuido:

[L]a aplicación facilonga de etiquetas europeas a procesos que se desarrollan en realidades diferentes. La realidad latinoamericana es otra realidad. España es una de sus madres históricas y culturales, fundamental para quienes hablamos la lengua castellana, pero no es la única madre; y desde España, desde Europa, no siempre resulta posible hacerse una idea cabal de las trágicas urgencias que nuestras tierras están viviendo. ¿Solamente copias, solamente ecos genera América Latina?<sup>123</sup>

¿Cómo comprender el continente desde Europa o desde los Estados Unidos? ¿Cómo analizar América Latina desde la propia América Latina? Fernández Retamar refiere, en la época de la polémica en relación a Cuba y las opiniones disidentes que esta enfrentaba en el extranjero por los intelectuales europeos y escritores latinoamericanos, en su ensayo seminal, “Calibán”, la anécdota:

Un periodista europeo, de izquierda por más señas, me ha preguntado hace unos días: ‘¿Existe una cultura latinoamericana?’. (...) La pregunta me pareció revelar una de las raíces de la polémica, y podría enunciarse también de esta otra manera: ‘¿Existen ustedes?’. Pues poner en duda nuestra cultura es poner en duda nuestra propia existencia, nuestra realidad humana misma, y por tanto estar dispuestos a tomar partido en favor de nuestra irremediable condición colonial, ya que se sospecha que no seríamos sino eco desfigurado de lo que sucede en otra parte.<sup>124</sup>

¿América Latina, como refiere Uslar Pietri e Fernández Retamar, sólo genera, entonces, “copias”, “ecos”?

---

<sup>122</sup> USLAR PIETRI (1996b), p. 188.

<sup>123</sup> GALEANO (1991a), pp. 123-124.

<sup>124</sup> Roberto Fernández Retamar, “Calibán” (1971), p. 5 en Fernández Retamar, Roberto. *Todo Calibán*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2000, pp. 5-94, encontrado el 12.12.10 en: <http://www.cubadebate.cu/wp-content/uploads/2009/05/todo-caliban-roberto-fernandez-retamar.pdf>



#### I. 4. La literatura latinoamericana en la literatura mundial

“¡Oh, el trópico! Qué lindo para venir de visita una semana y admirar el crepúsculo desde un lugar distante y silencioso, sin mezclarse demasiado.”<sup>125</sup>

“[D]etrás de las mejores buenas intenciones se está produciendo una falsa universalización de la literatura a partir del instrumento lingüístico con que se le trabaja. Sin quererlo estamos arañando de nuevo la idea de “literatura universal” sólo que esta vez se trataría de un extraño artefacto totalmente hecho en inglés – precisamente – en el idioma de la hegemonía que habla para sí de lo marginal, subalterno, poscolonial.”<sup>126</sup>

El problema de la literatura latinoamericana<sup>127</sup> dentro de la llamada “literatura mundial” encuentra siempre el mismo problema – la designación y el entendimiento de la misma como una “literatura periférica”. Esta conceptualización de la literatura latinoamericana como una literatura periférica, luego, como una literatura secundaria y propensa a “copias” y “ecos” obnubila muchas cuestiones y desentiende la verdadera comprensión de la misma. Partamos, por ejemplo, de las ideas relevantes (pero también polémicas) de dos de los más destacados críticos de la llamada “literatura mundial”: Franco Moretti y su concepción de la literatura como un “sistema-mundo”, a partir de las teorías económicas de Immanuel Wallerstein y de la concepción de Pascale Casanova de la “literatura como mundo” que se apoya en teorías también económicas, pero en este caso, de Fernand Braudel. Podríamos desde luego citar al crítico peruano Antonio Cornejo Polar y referir “los riesgos de las metáforas”, sobre todo aquellas que: “toman pie en disciplinas ajenas al análisis cultural y literario”<sup>128</sup>, como es el caso de las categorías enunciadas por Moretti y Casanova y que desde un punto de partida céntrico, hegemónico y, evidentemente, europeo, extienden dichos conceptos a lo que denominan como “literaturas periféricas”, a las que en el fondo son ajenos. Para eso, se apoyan también en teorías de críticos de aquella región, pero citándolos sólo a medias. En el

---

<sup>125</sup> Pedro Juan Gutiérrez, “Sabor a mí”, p. 270, en Gutiérrez, Pedro Juan. *Trilogía sucia de La Habana* (1998), Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 262-275.

<sup>126</sup> Antonio Cornejo Polar, “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes” (1997), p. 870, *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, n. 200, 2002, pp. 867-870.

<sup>127</sup> Obviamente, también la designación de “literatura latinoamericana” es problemática. Existe entre los teóricos la discusión sobre si se debe hablar en singular o en plural sobre la(s) literatura(s) latinoamericana(s). Y se ha planteado la discusión acerca de si se debe pensar Latinoamérica como una región distinguible cultural y literariamente de otras. A lo largo de esta disertación, partiremos, sin embargo, de un concepto pragmático y dinámico de las literaturas latinoamericanas, el cual favorece el plural, sin dejar de tomar en cuenta los rasgos en común y las diferencias.

<sup>128</sup> CORNEJO POLAR (2002), p. 867.

caso de Moretti, las citas sobre la literatura latinoamericana provienen, sobre todo, de los críticos brasileños Roberto Schwarz y Antonio Candido. De Schwarz en *Misplaced Ideas*, Moretti cita: “[f]oreign debt is as inevitable in Brazilian letters as in any other field, writes Roberto Schwarz in a splendid essay on ‘The Importing of the Novel to Brazil’: ‘it’s not simply an easily dispensable part of the work in which it appears, but a complex feature of it’”<sup>129</sup> y en *Atlante del romanzo europeo: 1800-1900* continua citando a Schwarz: “[i]l romanzo esisteva in Brasile prima che esistessero dei romanzieri brasiliani; e così, alla loro comparsa, fu naturale che essi seguissero quei modelli europei – nel bene e nel male – si erano ormai insediati all’interno delle nostre abitudini di lettura”<sup>130</sup>. De este modo y utilizando nuevamente a Schwarz con la clasificación de “modelo europeo, e ambientazione locale”<sup>131</sup> para caracterizar la literatura brasileña, Moretti se fundamenta así para establecer la verdadera forma de la novela periférica que importa del centro y le adiciona simplemente color local, lo que vuelve esas novelas incongruentes y “semilavorate”<sup>132</sup>. La apropiación del discurso de Schwarz es tal que Moretti rearma la propia interpretación del crítico brasileño: “[n]on per nulla Schwarz avvicina in poche righe le due grandi rotture della narrativa moderna: il romanzo russo di idee (1860-90), e il realismo magico latino-americano (1960-90)”<sup>133</sup>. Después en una pequeña nota a pie de página a esa cita de Schwarz, Moretti precisa: “[a]d esser precisi, Schwarz parla del modernismo brasiliano, che precede il ‘boom’ (...) [como uno de los] precursori meno fortunati (...) e non credo dunque di tradire le intenzioni di Schwarz nell’estendere la portata delle sue frasi”<sup>134</sup>. Sin embargo, sería legítimo cuestionar la “traición” de Moretti a los argumentos de

<sup>129</sup> Franco Moretti, “Conjectures on World Literature”, p. 56, *New Left Review*, n. 1, 2000b, pp. 54-68. [“La deuda al extranjero es tan inevitable en las letras brasileñas como en cualquier otro campo, escribe Roberto Schwarz en un espléndido ensayo en ‘A importação da novela no Brasil’: ‘no es simplemente una parte fácilmente dispensable de la obra en que aparece, sino una compleja característica de la misma’”. La traducción es mía.]

<sup>130</sup> Roberto Schwarz, *Misplaced Ideas*, citado en Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900* (1997), Torino, Giulio Einaudi Editore, 2000a, p. 194. [“La novela existía en Brasil antes de que existiesen los novelistas brasileños; y así, con su aparición fue natural que ellos siguieran aquellos modelos europeos – para bien y para mal – ya que estaban instalados en el interior de nuestros hábitos de lectura”. La traducción es mía.]

<sup>131</sup> Schwarz citado en MORETTI (2000a), p. 197. [“modelo europeo y ambientación local”. La traducción es mía.]

<sup>132</sup> MORETTI, (2000a), p. 200. [“semitrabajadas”. La traducción es mía.]

<sup>133</sup> MORETTI, (2000a), p. 201. [“No sin razón Schwarz aproxima en pocas líneas las dos grandes rupturas de la narrativa moderna: la novela rusa de ideas (1860-90), y el realismo mágico latinoamericano (1960-90)”. La traducción es mía.]

<sup>134</sup> MORETTI, (2000a), p. 201, nota 68. [“Para ser preciso, Schwarz habla del modernismo brasileño, que precede al ‘boom’ (...) [como uno de los] precursores menos afortunados (...) luego no creo traicionar las intenciones de Schwarz al extender el alcance de sus frases.”. La traducción es mía.]

Schwarz, ya que éste está discutiendo exactamente el caso brasileño y la excepción peculiar del modernismo de ese país en su ensayo. La prolongación de Moretti de la cita del crítico brasileño del modernismo al llamado “boom” es una más de las apropiaciones imprecisas del crítico italiano de argumentos a la mitad para elaborar una teoría que considera hecha desde dentro, ya que cita críticos de la “semi-periferia”. Del mismo modo, Moretti utiliza parte de la obra de Candido, principalmente, *O discurso e a cidade* para establecer que todas las obras: “mezclan una trama del centro y un estilo de periferia”<sup>135</sup>. Lo que Moretti falla en citar de Candido, por ejemplo, en relación a la influencia de Zola sobre Aluísio Azevedo es lo siguiente: “por muitos aspectos o seu livro é um texto segundo (...) Mas ao mesmo tempo Aluísio quis reproduzir e interpretar a realidade que o cercava, e sob este aspecto elaborou um texto primeiro. Texto primeiro na medida em que filtra o meio”<sup>136</sup>. Negar las influencias literarias parece a estas alturas una ligereza (piénsese en los conceptos, por ejemplo, de Gérard Genette sobre el palimpsesto, la hipertextualidad, el hipertexto y el hipotexto o en las teorías de la influencia), lo que se cuestiona en los argumentos de Moretti es la forma con que en ciertas ocasiones simplifica su discurso. Con relación a Schwarz, el crítico italiano no menciona la tesis sostenida por el brasileño de que la noción de préstamo no es necesariamente peyorativa y que puede ser de hecho audaz y original<sup>137</sup>. Lo que utiliza de Schwarz son afirmaciones del crítico brasileño sobre José de Alencar (que equivocadamente Moretti designa como Roberto Alencar<sup>138</sup>) y en lo que se refiere a la alusión positiva de las letras “periféricas” en su relación con el préstamo extranjero, Moretti menciona el estudio de Schwarz sobre Machado de Assis, concluyendo que: “[i]n a few lucky cases, the structural weakness may turn into a strength, as in Schwarz’s interpretation of Machado”<sup>139</sup>.

También Pascale Casanova utiliza a Antonio Candido para sostener la tesis de la precariedad de la modernidad en las zonas periféricas:

<sup>135</sup> Franco Moretti, “Dos textos en torno de la teoría del sistema-mundo”, Ignacio M. Sánchez-Prado, trad. p. 54 en Sánchez-Prado, Ignacio M. (ed.). *América latina en la “literatura mundial”*, Pittsburgh, Instituto Internacional De Literatura Iberoamericana, 2006, pp. 47-62.

<sup>136</sup> Antonio Candido, *O discurso e a cidade*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1993, p. 125. [“por muchos aspectos su libro es un texto segundo (...) Pero al mismo tiempo Aluísio quiso reproducir e interpretar la realidad que lo cercaba, y bajo este aspecto elaboró un texto primero. Texto primero en la medida en que filtra el medio”. La traducción es mía.]

<sup>137</sup> Roberto Schwarz, *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*, John Gledson, trad. London, Verso, 1992, p. 49.

<sup>138</sup> MORETTI (2000b), p. 56.

<sup>139</sup> MORETTI (2000b), p. 66. [“en algunos pocos casos afortunados, la debilidad estructural se puede convertir en fuerza, como en la interpretación de Schwarz sobre Machado”. La traducción es mía.]

[W]hat demands attention in Latin America is the way aesthetically anachronistic works were considered valid (...) This is what occurred with naturalism in the novel, which arrived a little late and has prolonged itself until now with no essential break in continuity (...) So, when naturalism was already only a survival of an outdated genre in Europe, among us it could still be an ingredient of legitimate literary formulas, such as the social novel of the 1930s and 40s (...)<sup>140</sup>

Nuevamente lo que Casanova escoge no citar de ese mismo ensayo del crítico brasileño es que éste no niega la dependencia de algunas novelas y escritores, sino que también da ejemplos de: “incontestable influencia original”<sup>141</sup> como Borges o Machado de Assis y desarrolla la tesis de que cada vez más la literatura latinoamericana se dirige a una: “interdependencia cultural”<sup>142</sup> y a una: “asimilación recíproca”<sup>143</sup> con respecto a otros pueblos, dando el ejemplo de Vargas Llosa. De este modo, el escritor contemporáneo latinoamericano (“subdesarrollado”): “compuso una fórmula peculiar. No hay imitación ni reproducción mecánica”<sup>144</sup>. Y como refiere Gerald Martin: “[i]nfluences exist everywhere, and the question is only raised as a problem with regard to ex-colonial regions”<sup>145</sup>.

Por su lado, Rafael Gutiérrez Girardot, en su estudio sobre el modernismo, avisaba, en 1983, de los peligros en comparar las literaturas de países metropolitanos con aquellas de los países que se denominan periféricos si no se tienen en cuenta determinados aspectos históricos y sociales:

‘[E]specificidades’ que hasta ahora se han considerado como el único factor dominante deben ser colocadas en el contexto histórico general de la expansión del capitalismo y de la sociedad burguesa, de la compleja red de ‘dependencias’ entre

---

<sup>140</sup> Antonio Candido “Literatura y subdesarrollo”, citado en Pascale Casanova, “Literature as a World”, pp. 76-77, *New Left Review*, n. 31, 2005, pp. 71-90. [“lo que llama la atención en Latinoamérica es el hecho de considerarse vivas obras estéticamente anacrónicas (...) Es lo que ocurre con el naturalismo en la novela, que llegó un poco tarde y se extendió hasta nuestros días sin ruptura esencial de continuidad (...) por eso, cuando en Europa el naturalismo era una supervivencia, entre nosotros aún podía ser ingrediente de fórmulas literarias bastante legítimas, tales como las de la novela social de los decenios de 1930 y 1940 (...)”. Antonio Candido, “Literatura y subdesarrollo”, pp. 343-344 en Fernández Moreno, César (coord.). *América Latina en su literatura* (1972), México, Siglo XXI Editores, 2000, pp. 335-353.]

<sup>141</sup> CANDIDO (2000), p. 346.

<sup>142</sup> CANDIDO (2000), p. 347.

<sup>143</sup> CANDIDO (2000), p. 347.

<sup>144</sup> CANDIDO (2000), p. 348.

<sup>145</sup> Gerald Martin, *Journeys through the Labyrinth. Latin American Fiction in the Twentieth Century*, London & New York, Verso, 1989, p. 7. [“las influencias existen en todos los lugares, y la cuestión sólo es levantada como un problema en relación a las regiones ex-coloniales”. La traducción es mía.]

los centros metropolitanos, sus regiones provinciales y los países llamados periféricos. La comparación entre las literaturas de los países metropolitanos y de los países periféricos resultará provechosa sólo si se tienen en cuenta sus contextos sociales. De otro modo, las literaturas de los países periféricos seguirán apareciendo como literaturas ‘dependientes’, miméticas, es decir, incapaces de un proceso de definición y de formación original, incapaces de ser, simplemente, literaturas, expresión propia. Ésta, por lo demás, sólo puede perfilarse en una relación de contraste y asimilación con las literaturas o expresiones extrañas. Y, a su vez, este contraste y asimilación sólo son posibles cuando las situaciones sociales son semejantes.<sup>146</sup>

Dentro de esta problemática del lugar de la literatura latinoamericana en la literatura mundial surge en 2006 un importante conjunto de ensayos de autores latinoamericanos y especialistas extranjeros en literatura latinoamericana que ponen en causa varios de los presupuestos imperantes en relación al lugar periférico, subdesarrollado, y propenso a las copias y trasposiciones de las letras latinoamericanas. En *América Latina en la “literatura mundial”* se critican principalmente las posiciones de Moretti y Casanova, cuyos textos abren la obra. A partir de esos presupuestos Abril Trigo afirma que:

La desigualdad no estriba tanto en la dirección desigual de los flujos de influencia sino en la existencia de un sistema mundial mediante el cual los centros se apropian de la creatividad de las periferias (es decir, de la plusvalía literaria) a través de diversos mecanismos de atracción ideológica, cooptación económica e institucional, traducción selectiva, apropiación de modelos, centralización y acaparamiento de corrientes dispersas, que luego es puesta al servicio de la reproducción y la acumulación del capital literario occidental. (...) La hegemonía de la literatura occidental no reside en su monopolio de la creatividad literaria sino en la autoridad que poseen las instituciones y el poder que ejercen los agentes literarios occidentales sobre las reglas del juego (...) en última instancia definen qué es literario y qué no.<sup>147</sup>

Y criticando a Casanova, Trigo señala el carácter ilusorio e idealista de la “república de las letras” cuando ésta asume que la verdadera literatura debe ser apolítica sin atender a

---

<sup>146</sup> Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, p. 25.

<sup>147</sup> Abril Trigo, “Algunas reflexiones acerca de la literatura mundial”, p. 93 en Sánchez-Prado, Ignacio M. (ed.). *América Latina en la “literatura mundial”*, Pittsburgh, Instituto Internacional De Literatura Iberoamericana, 2006, pp. 89-100.

los intereses y prejuicios económicos, políticos y estéticos por detrás de la consagración de textos literarios de las periferias porque: “no sólo despolitiza la literatura sino que termina por reestablecer la legitimidad de dicha hegemonía”<sup>148</sup>.

Por su parte, Efraín Kristal critica la explicación de Moretti del fenómeno del “realismo mágico” como un movimiento nacido para apaciguar las malas conciencias del centro, sin estudiar las significaciones históricas de ese movimiento en su contexto local y hace referencia a la apropiación por parte del centro de la literatura de la periferia, dando como ejemplo el uso de César Vallejo hecho por Samuel Beckett<sup>149</sup>.

Sebastian Faber critica el conocimiento de “segunda mano” preconizado por Moretti que propone el “distant reading”, esto es: “a patchwork of other people’s research, *without a single direct textual reading*”<sup>150</sup> y que: “obligado como está a fijarse en similitudes globales y a asumir que los textos sí son resumibles, reductibles o traducibles, no se puede permitir reconocer o respetar lo particular”<sup>151</sup>.

Ya Hugo Achugar cuestiona la supuesta universalidad de la literatura, ya que:

La ‘universalidad no es hablable fuera de un lenguaje cultural’ esto es lo que me parece central. En cierto sentido, se podría afirmar que ‘el valor no es pronunciable fuera de un lenguaje cultural’, de un lenguaje cultural y de una determinada estructura social. La universalidad de ciertos valores ha sido y sigue siendo determinada desde el horizonte de la clase media que *universaliza* sus valores. Lo que no encaja dentro de aquello que caracteriza y distingue a las clases medias no puede aspirar a la universalidad.<sup>152</sup>

Y de este modo, muchas producciones artísticas y culturales no pueden ser pensadas por las clases dominantes que aseguran la hegemonía de unas producciones sobre otras. Como Achugar, también otros autores reflexionan sobre la problemática del mercado económico (y editorial) que teniendo como medio la globalización económica y cultural pretenden ocultarse en la etiqueta de “literatura mundial” desde el proceso creativo en América Latina a través de una “deslatinoamericanización” de la literatura y en el

---

<sup>148</sup> TRIGO (2006), p. 99.

<sup>149</sup> Efraín Kristal, “Considerando en frío...’ Una respuesta a Franco Moretti”, Ignacio M. Sánchez-Prado, trad. pp. 109-110 en SÁNCHEZ-PRADO (2006), pp. 101-116.

<sup>150</sup> MORETTI (2000b), p. 57. [“literatura a distancia: retazos de la investigación de otras personas, *sin una única y directa lectura textual*”. La traducción es mía.]

<sup>151</sup> Sebastian Faber, “Zapatero, a tus zapatos. La tarea del crítico en un mundo globalizado”, p. 131 en SÁNCHEZ-PRADO (2006), pp. 117-146.

<sup>152</sup> Hugo Achugar, “Apuntes sobre la ‘literatura mundial’, o acerca de la imposible universalidad de la ‘literatura universal’”, p. 205 en SÁNCHEZ-PRADO (2006), pp. 197-212.

acceso más fácil al denominado centro literario. De este modo, afirma Pedro Ángel Palou: “[r]esistir al mercado es hoy resistir a la llamada literatura mundial, desde el exilio”<sup>153</sup>.

Por su parte, Mabel Moraña menciona que mucha crítica literaria latinoamericana se dejó seducir por paradigmas eurocéntricos que: “se superponen, por tanto, a la producción latinoamericana, como moldes desajustados e imperfectos que dicen más sobre la operación interpretativa misma que sobre el objeto que tales rótulos intentan designar”<sup>154</sup>.

Caben, entonces, las cuestiones, de ¿en qué lugar se encuentra la literatura latinoamericana dentro de la llamada literatura mundial? ¿Quién determina lo que es la literatura mundial y a quien le pertenece? ¿Quién escoge el canon y las obras canónicas?

Si en determinado momento hubo la preocupación por encontrar un lenguaje y un estilo verdaderamente latinoamericano, también es cierto que cada vez más se camina para una globalización de la literatura, una literatura que puede ser de cualquier parte y ser leída en todos los países. Juan José Saer reflexionaba sobre la colonización del colonizador y del colonizado en términos de especificidad literaria:

Si la obra de un escritor no coincide con la imagen latinoamericana que tiene un lector europeo se deduce (inmediatamente) de esta divergencia la inautenticidad del escritor, descubriéndosele, además, en ciertos casos, singulares inclinaciones europeizantes. Lo que significa que Europa se reserva los temas y las formas que considera de su pertenencia dejándonos lo que concibe como típicamente latinoamericano. La mayoría de los escritores latinoamericanos comparte esta opinión; el nacionalismo y el colonialismo son así dos aspectos de un mismo fenómeno que, en consecuencia, no deben ser estudiados por separado, aun cuando por un lado se trate del nacionalismo del colonizador y por el otro el nacionalismo del colonizado.<sup>155</sup>

Si no es necesario que la literatura latinoamericana sea exótica y posea lo que José Donoso afirmaba sobre la narrativa de Isabel Allende y su éxito en Europa: “[e]l gran

---

<sup>153</sup> Pedro Ángel Palou, “Coda: la literatura mundial, un falso debate del mercado”, p. 316 en SÁNCHEZ-PRADO (2006), pp. 307-317. Confrontar también el artículo de Juan Poblete, “Globalización, mediación cultural y literatura nacional” en SÁNCHEZ-PRADO (2006), pp. 271-306.

<sup>154</sup> Mabel Moraña, “Post-scriptum. ‘A río revuelto, ganancia de pescadores’. América Latina y el *déjà-vu* de la literatura mundial”, p. 322 en SÁNCHEZ-PRADO (2006), pp. 319-336.

<sup>155</sup> Juan José Saer, “La selva espesa de lo real”, p. 269 en Saer, Juan José. *El concepto de ficción. Textos polémicos contra los prejuicios literarios* (1997), México, Planeta, 1999, pp. 267-271.

éxito que ha tenido en Europa se debe a que escribe lo que los europeos quieren que sea Latinoamérica. Violenta, sangrienta, sexual, con mucha selva verde”<sup>156</sup>, también debe saber desviarse del exceso de “mundialización” que proviene de la tentativa de desposeer la narrativa de cualquier asentamiento geográfico y cultural latinoamericano para exactamente ahora volver a insertarla dentro de los nuevos juegos de mercado. Un ejemplo de esta postura es la presunta mundialización de la literatura que los jóvenes escritores mexicanos pertenecientes al movimiento Crack abogan, sobre todo Jorge Volpi y Ignacio Padilla, que escribieron, por ejemplo, *En busca de Klingsor* y *Amphitryon*, obras inspiradas por la cultura europea de las entre guerra y cuyos protagonistas son alemanes o estadounidenses, así como la ambientación de las novelas (sería importante resaltar que ambas novelas fueran premiadas en España).

También es fundamental ponderar sobre el lugar desde donde se escribe y en que lengua se escribe sobre América Latina. Cornejo Polar avisa sobre el peligro de la “falsa universalización de la literatura” y la “mundialización” del inglés como lengua operativa para analizar al subalterno y al marginal. Este aviso del crítico peruano es cada vez más una realidad (anacrónica y perjudicial). La gran mayoría de las obras basales sobre los estudios culturales, la literatura y la sociología latinoamericanas son producidas (y muchas veces escritas en inglés) desde los Estados Unidos. ¿Hasta qué punto se está entrando en un juego hegemónico tratando precisamente de enfrentar la hegemonía imperante? Este último libro al que nos referimos, *América Latina en la “literatura mundial”*, a pesar de que está escrito en español, está editado en los Estados Unidos y ocho de los doce críticos son docentes en universidades estadounidenses. Dichas obras, producidas en la academia estadounidense son muchas veces difíciles de conseguir precisamente desde los países a los que conciernen (para no hablar de los precios de dichas obras). Los proyectos como Biblioteca Ayacucho, publicada en Venezuela, Casa de las Américas, en Cuba, o Archivos – una colección multinacional e intercontinental patrocinada por varios gobiernos – y que hace disponibles obras de escritores y pensadores latinoamericanos (minuciosamente seleccionados) parecen ser cada vez más un proyecto del pasado (alentado durante las décadas áureas de la difusión del pensamiento latinoamericano como proyecto de índole continental). Las propias editoriales independientes y que tuvieron una importancia significativa en la traducción

---

<sup>156</sup> José Donoso, Diario 16, 12 de junio, 1988, citado en Donoso, José. *El lugar sin límites* (1966), Madrid, Cátedra, 2002, p. 90.



y difusión de la literatura “mundial” y latinoamericana como Emecé, Joaquín Mortiz, Paidós o Diana fueron ya absorbidas por las editoriales globalizadas como Planeta.

Sebastian Faber, en el artículo arriba citado, reflexiona sobre estas cuestiones tomando como punto de partida un artículo de John Beverley, “*Adiós: A National Allegory (Some Reflections on Latin American Cultural Studies)*”, en que éste refiere que: “a kind of cultural neo-colonialism, concerned with the brokering by the North American academy of knowledge both from and about Latin América”<sup>157</sup> está teniendo lugar y en que: “dada la hegemonía global de la universidad norteamericana y la correspondiente hegemonía del inglés como *lingua franca* universitaria, el prestigio de los ‘estudios’ eclipsa el gran corpus académico propiamente latinoamericano escrito en español”<sup>158</sup>. Esto lleva a que los estudios culturales hechos por la academia estadounidense intenten imponer sobre América Latina una problemática y un modelo epistemológico que poco tiene que ver con la realidad latinoamericana<sup>159</sup>. Estas discusiones nos llevan a la cuestión levantada por Felipe Cala Buendía, tomando como punto de partida el célebre ensayo de Gayatri Spivak: “Can the Latin American speak?”<sup>160</sup>.

Algunas de las preguntas que nacen de este planteamiento, además de las ya mencionadas, son, por ejemplo, ¿cómo se representa la ciudad y el hombre que la habita en la narrativa latinoamericana?, ¿a ese respecto, ha habido cambios significativos a lo largo de la historia literaria?, ¿qué elementos técnicos han sido utilizados para la narración de esas ciudades?, ¿cuáles son los desafíos narrativos que las ciudades proponen y cómo han sido afrontados?, ¿qué formas de la identidad sostienen y se derivan de, esos usos discursivos?

---

<sup>157</sup> John Beverley, “*Adiós: A National Allegory (Some Reflections on Latin American Cultural Studies)*”, 2003 citado en FABER, p. 135. [“un tipo de neo-colonialismo cultural, interesado en la agencia hecha por la academia norteamericana del conocimiento tanto desde como sobre América Latina”. La traducción es mía.]

<sup>158</sup> FABER, p. 135.

<sup>159</sup> La problemática de los estudios culturales latinoamericanos, de la necesidad de hablar sobre y desde América Latina están condensados en un conjunto de ensayos que incluye autores como Antonio Candido, Antonio Cornejo Polar, Ángel Rama, Beatriz Sarlo, Roberto Schwarz, Walter Dignolo, Hugo Achugar, Jean Franco y muchos otros. Esta selección de ensayos (en inglés) permite una visión cronológica de las problemáticas del pensamiento de y sobre América Latina en los últimos cincuenta años. Cfr. Ana del Sarto; Alicia Ríos; Abril Trigo (eds.). *The Latin American Cultural Studies Reader*, Durham & London, Duke University Press, 2004.

<sup>160</sup> Felipe Cala Buendía, “Can the Latin American speak? Latin America in/and postcolonial theory”, *JALLA*, Bogotá, 2006. [“¿Puede el latinoamericano hablar?”. La traducción es mía.]

## II. Abuelos, padres e hijos. Topografía de la literatura latinoamericana entre el siglo XX y el siglo XXI

### II. 1. El *boom* latinoamericano (un breve análisis)

“Si se acepta lo de las categorías, cuatro nombres componen, para el público el *gratin* del famoso *boom*, el coollito, y, como supuestos capos de mafia eran y siguen siendo los más exageradamente alabados y los más exageradamente criticados: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa.”<sup>161</sup>

Hablar de literatura latinoamericana implica, en cualquier momento, mencionar lo que se designó históricamente como “*boom* latinoamericano”. La ubicación en la historia literaria de un movimiento y su periodización implican, claro, alguna arbitrariedad, sobretodo si ese “movimiento” fue designado como tal de manera externa y no por los participantes directos en el mismo<sup>162</sup>. De esta manera, y siguiendo la periodización ofrecida por algunos críticos<sup>163</sup>, lo que se conoció como *boom* y tuvo su máximo apogeo en los años sesenta del siglo XX tuvo como sus representantes más conocidos a los escritores: Julio Cortázar (argentino), Carlos Fuentes (mexicano), Gabriel García Márquez (colombiano) y Mario Vargas Llosa (peruano). Este cuarteto practicaría lo que Vargas Llosa denominó como “novela de creación”, o sea, una novela donde: “los asuntos que expresa han adquirido, en virtud de un lenguaje y una técnica funcionales, una dimensión universal”<sup>164</sup>. Lo que se conoció como *boom* latinoamericano se caracterizó, entonces, por una renovación formal de la novela y por una conciencia crítica, política y social de la identidad y los problemas latinoamericanos, siempre desde una óptica que no solamente caracteriza y problematiza América Latina, sino también

---

<sup>161</sup> José Donoso, *Historia personal del “boom”* (1972), Santiago de Chile, Alfaguara, 1998, p. 128.

<sup>162</sup> Véase, por ejemplo, la reacción de Mario Vargas Llosa publicada en el Semanario Marcha en 1971: “Lo que se llama *boom* y que nadie sabe exactamente qué es – yo particularmente no lo sé – es un conjunto de escritores, tampoco se sabe exactamente quiénes, pues cada uno tiene su propia lista, que adquirieron de manera más o menos simultánea en el tiempo, cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y de la crítica. Esto puede llamarse, tal vez, un accidente histórico”, citado en Ángel Rama, “El *boom* en perspectiva”, p. 59, en Rama, Ángel (ed.). *Más allá del boom: literatura y mercado*, Folios Ediciones, 1984, pp. 51-110.

<sup>163</sup> Para un análisis de las varias problemáticas sobre la periodización histórica del *boom*, confróntese el artículo de Maurício de Bragança, “Entre o boom e o pós-boom: dilemas de uma historiografia literária latino-americana”, *IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 12, n. 1, 2008, pp. 119-133 y, sobretodo, el ensayo de Ángel Rama, citado arriba, sobre la periodización literaria y la implicación del mercado editorial en la difusión e institución de dicho “movimiento” literario.

<sup>164</sup> Mario Vargas Llosa, “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”, *Semanario Marcha*, Montevideo, enero 10, 1969.

que expone, a través de sus narrativas, problemáticas universales, utilizando siempre una técnica y un lenguaje que se alejase de los costumbrismos e insertase a América Latina y su literatura en el panteón de la “literatura mundial”. En un primer momento, estos cuatro autores especialmente, practicaban una literatura comprometida con la realidad política y social latinoamericana, y por eso, muchas de sus novelas exponen una visión narrativa de afán totalizador, esto es, pretenden dar cuenta de una realidad propia: mexicana, argentina, colombiana, peruana y al mismo tiempo incluir esa realidad nacional en una plataforma continental. Por primera vez, de una forma consciente y llevada a cabo por un grupo de escritores de diferentes nacionalidades, el problema de la identidad latinoamericana se alejó de los moldes teóricos y se concretizó narrativamente en los primeros proyectos de estos autores en particular.

En la temprana segunda mitad del siglo XX hubo, todavía, un acontecimiento histórico que determinó de manera importante la dirección que tomaría el debate sobre América Latina. Este evento, tuvo también importantes consecuencias dentro del ámbito de la literatura del continente y su proyección. La revolución cubana de 1959 desencadenó una solidaridad y una idea de comunión entre latinoamericanos nunca vista anteriormente: había una esperanza concreta compartida. En el mundo literario varios escritores del continente expresaron enfáticamente su apoyo al pueblo y a la lucha cubanos y definieron, en su momento, el mes de diciembre de aquel año como un parte aguas en la forma en que Latinoamérica se piensa. Este hecho histórico tuvo como consecuencia una mayor visibilidad de las artes latinoamericanas en el mundo y, consecuentemente, los autores de estas tierras se vieron reflejados como latinoamericanos en el espejo que el resto del mundo les ponía enfrente<sup>165</sup>. Si bien la importancia de la revolución cubana para la afirmación de las letras latinoamericanas no explica todo el proceso, sobre todo lo que de innovador hay en las propuestas de los nuevos escritores latinoamericanos, es, sin embargo, fundamental para la comprensión del éxito editorial que manifestó en la época. En este contexto, afirma Deborah Cohn:

---

<sup>165</sup> Cfr. RETAMAR (2006), pp. 67-68: “En considerable medida debido a la atracción mundial que la Revolución Cubana hizo volcarse sobre nuestra América, su literatura alcanzó un reconocimiento planetario que hacía tiempo merecía. Sobre todo la narrativa se benefició de esta atención, y grandes nombres pasaron a un primer plano, recibiendo distinciones y vastas tiradas editoriales en diversas lenguas. (...) Como ejemplo de este auge que conoció nuestra literatura, recordemos que el Premio Nobel de esta área, que hasta 1945 sólo había recibido una figura de nuestras letras, Gabriela Mistral, a partir de 1959 le sería otorgado a Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez, Pablo Neruda, Octavio Paz y Derek Walcott”.

Many Latin American writers (Cortázar, García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa and others) supported the Cuban government during its first decade (...) It is not surprising, then, that some of the interest in disseminating Latin American literature in the United States was motivated by a desire (1) to make U.S. cultural activity attractive to Latin American intellectuals, and (2) to counter Cuba's influence on the latter by creating alternative, U.S.-based centers of cultural activity.<sup>166</sup>

Ya que con la revolución cubana, América Latina pasó a ser una preocupación fundamental para los EEUU en términos hemisféricos y políticos, de ahí el impulso reactivo en establecer contacto con la literatura ahí producida. En este contexto, surge la revista *Mundo Nuevo*, con base en París pero financiada por la Ford Foundation, en 1966. Esta revista dejó de ser publicada en 1971 y culminó en un escándalo político-literario al atribuírsele financiamiento de la CIA. Entre los críticos con los que contaba se encontraban Emir Rodríguez Monegal, Carlos Fuentes, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante. Para el crítico Fernández Retamar, la revista tenía como propósito crear una plataforma cultural e ideológica contrarrevolucionaria que sería después relevada por la revista *Libre*, que contaba más o menos con los mismos autores<sup>167</sup>.

Hubo, claro, otros autores que también han sido insertados en este proyecto (el *boom* incluiría autores como Lezama Lima (cubano), Guimarães Rosa (brasileño), José Donoso (chileno), entre otros. Estos escritores también se preocuparon con la problemática identidad latinoamericana y en sus narrativas practicaron diversos procedimientos formales que los aproximaron a la experimentación de las cabezas más visibles del movimiento. Pero, sobretodo, la grande renovación que estos autores llevaron a cabo se reveló por su compromiso con la literatura misma. Todos ellos usaron técnicas narrativas innovadoras en sus novelas que los alejaron de la “novela primitiva” que habría predominado hasta aquel entonces en América Latina, según Vargas Llosa, una novela de carácter realista, costumbrista y regionalista. De esta manera, sus

---

<sup>166</sup> Deborah Cohn, “Introduction” en *The Promotion of Latin American Literature in the United States (1960–1979)*, citada en Suzanne Jill Levine, “The Latin American Novel in English Translation”, p. 302 en Kristal, Efraín (ed.). *The Cambridge Companion to the Latin American Novel* (2005), Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 297-317. [“Muchos de los escritores latinoamericanos (Cortázar, García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa y otros) apoyaron al gobierno cubano durante la primera década (...) No es, entonces, sorprendente, que algo del interés en diseminar la literatura latinoamericana en los Estados Unidos fuese motivado por un deseo (1) de volver la actividad cultural de los EEUU atractiva para los intelectuales latinoamericanos, y (2) hacer frente a la influencia de Cuba al crear una alternativa con base en los centros de actividad cultural de los EEUU”. La traducción es mía.]

<sup>167</sup> Cfr. RETAMAR (2000) p. 64.

narrativas se rebelan contra la realidad, contra su propia estructura, contra la rigidez de su lógica y conciben la creación como una realidad en sí misma, con otras leyes, otras nociones de tiempo, duración, espacio, movimiento. Asimilan el lenguaje popular porque escriben desde el personaje y, así, emprenden la reestructuración del castellano y del portugués. Todos buscan y crean un lenguaje, y reestructuran su propio idioma. Al emprender la narrativa desde el punto de vista del personaje, permiten que el personaje busque su propia identidad entre dos momentos históricos o más, entre dos mundos o más, entre dos o más civilizaciones. Carlos Fuentes contrapuso sus personajes entre su pasado prehispánico, sus aspiraciones revolucionarias y las exigencias del mundo capitalista en el México de *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz* o *Cambio de piel* y la presencia indeleble del pasado europeo en la actualidad mexicana en *Una familia lejana*. Julio Cortázar situó sus personajes sobre todo en Europa, en París, pero también en Londres y Viena, pero este mundo europeo se sobreponía a Argentina, a Buenos Aires – una ciudad dividida que es en la realidad una única ciudad virtual en *Rayuela*, ya que solamente existe porque existe la otra (París), que actúa como su doble. O en *62. Modelo para armar*, en que Buenos Aires es definida a partir de su ausencia. La acción se desarrolla entre París, Londres y Viena, pero la ciudad argentina está presente en esa “zona” en que confluyen todas las ciudades como en un collage. Y donde todos los personajes, aun los franceses, utilizan un lenguaje argentinizado que las define. Por otro lado, García Márquez sobrepuso un mundo mítico tomado del lenguaje popular y de las tradiciones orales para crear una ciudad donde lo popular y lo fantástico se contraponen para narrar una ciudad mítica. Vargas Llosa, por su cuenta, utiliza la multiplicidad de voces narrativas para dar cuenta de una realidad escindida social y étnicamente. En el mismo espacio discursivo conocemos a los blancos o criollos, los “cholos” y serranos (de rasgos indígenas) y los negros que participan en el mismo espacio empírico (el colegio militar, la ciudad) produciendo una eufonía coral de múltiples registros lingüísticos.

Esa exploración formal llevó a que cada uno de esos narradores realizase obras de una gran diversidad. Carlos Fuentes, utilizó las técnicas y herramientas narrativas del fragmento, la polifonía, el collage y asoció la Ciudad de México y el propio país con el mito: la realidad precolombina que se sobreponía a la realidad histórica del México actual. García Márquez creó la ciudad ficticia de Macondo y en una sucesión de obras le otorgó una historia hecha de ciclos históricos y repeticiones que se relacionaban con la propia historia latinoamericana, añadiéndole la tradición popular oral. Cortázar

enfaticaba al “lector activo” que debía involucrarse con la narrativa y transformarla, proponiendo, por ejemplo, diferentes formas de leer la misma obra y asociando temporal y espacialmente las ciudades europeas con la ciudad de Buenos Aires. Vargas Llosa utilizó varias técnicas narrativas para dar una descripción y un análisis de Lima y de Perú, por ejemplo, a través de diferentes ópticas que llevan al lector a descifrar los discursos ahí dispuestos. De los cuatro autores, este último es tal vez el más realista (encarando ese realismo sin ingenuidad, con más penetración y refinamiento psicológico y menos cándidamente que las obras realistas que dominaron gran parte de la narrativa latinoamericana precedente. La ciudad de Lima, por ejemplo, en sus obras es siempre la ciudad “real”, la ciudad dividida geográficamente y socialmente) y el que continuó publicando sin interrupción obras de valor literario a lo largo de los últimos cincuenta años. Por esto, Vargas Llosa es también el que más se aproxima a las nuevas generaciones de escritores que se alejaron de los proyectos narrativos de dimensión fantástica o mítica.

La entrega del premio Nobel de literatura en 1982 a García Márquez consolidó el proyecto literario latinoamericano a nivel internacional. Después, pasados veintiocho años, ese mismo galardón sería otorgado a otro de los representantes del *boom*: en 2010, Vargas Llosa recibe también el Nobel<sup>168</sup>. ¿Que puede significar este periodo de casi treinta años para conceder el premio Nobel a ambos representantes vivos del *boom* latinoamericano? Uno de los escritores jóvenes mexicanos, Jorge Volpi, en un artículo sobre la nueva narrativa latinoamericana, “La nueva narrativa hispánica de América (en más de 100 aforismos, casi tuits)”, responde así a esta pregunta:

32. El Nobel a García Márquez consagra el esplendor de la literatura latinoamericana – y de América Latina – en el mundo. Y convierte al realismo mágico en su única expresión. Tres décadas después, el Nobel a Vargas Llosa desmiente el malentendido. El Boom nunca se redujo al realismo mágico. Y América Latina nunca fue sólo Macondo.<sup>169</sup>

Estas son, en general, las percepciones que están por detrás de gran parte de la narrativa latinoamericana contemporánea. Vargas Llosa sería, entonces, el escritor

---

<sup>168</sup> Sería necesario, sin embargo, recordar, en un contexto latinoamericano, que en 1990 el premio Nobel de literatura sería concedido a Octavio Paz, ensayista y poeta mexicano.

<sup>169</sup> Jorge Volpi, “La nueva narrativa hispánica de América (en más de 100 aforismos, casi tuits)”, *Nexos*, septiembre 01, 2011, encontrado el 04.05.12 en: <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2099498>

pertenciente al *boom* que desmentiría grande parte de los malentendidos que se labraron durante largo tiempo en la recepción foránea de las obras de los escritores latinoamericanos<sup>170</sup>. A pesar de estar incluido en lo que se llamó el *boom*, Vargas Llosa siempre se destacó del “grupo” por, más allá de ser un escritor de carácter experimental que buscaba nuevas formas de construir las novelas, incursionar en varios subgéneros narrativos: la novela sociológica – *La ciudad y los perros*; la novela política – *Conversación en La Catedral*; la novela de dictador – *La fiesta del Chivo*; la novela policial – *¿Quién mató a Palomino Molero?*; la novela erótica – *Elogio de la madrastra*; la novela histórica – *La guerra del fin del mundo*; la autoficción – *La tía Julia y el escribidor*; la novela de la selva – *La casa verde*), así como en obras de crítica literaria como *La orgía perpetua: Flaubert y “Madame Bovary”*, entre tantas otras. Sobre la diferencia entre la narrativa de Vargas Llosa y aquella de sus compañeros del *boom* escribe el crítico mexicano Rafael Lemus:

Vargas Llosa es superior a Gabriel García Márquez y a Carlos Fuentes, sus compañeros de generación. Mientras el colombiano no puede relatar nada sin antes transformarlo en una irritante fábula tropical, el mexicano es demasiado épico como para expresar lo más inmediato. No Vargas Llosa. Que dice sin añadirle un tono artificial al mundo. Que escribe secamente. Que es un lúcido.<sup>171</sup>

A pesar de su aproximación a la narrativa contemporánea latinoamericana, Vargas Llosa continúa siendo considerado como el último representante del escritor intelectual latinoamericano, aquél que representa toda una región: “39. Los escritores de las generaciones posteriores ya no quieren o ya no pueden ocupar la posición del Boom. Cuando Vargas Llosa y Fuentes<sup>172</sup> hablan, habla América Latina. Cuando lo hace cualquier otro autor, habla un peruano, un mexicano, un argentino. Y, con los más jóvenes, ni eso: un simple escritor”<sup>173</sup>. Los nuevos narradores latinoamericanos ya no

---

<sup>170</sup> Un ejemplo de este malentendido es aquel que aparece en “Notable Books of 1998”, *The New York Times*, diciembre, 6, 1998, cuando la publicación de *Collected Fictions* de Jorge Luis Borges: “The first complete English version of all the fictional work of the father of magic realism” [“La primera versión completa de toda la obra ficcional del padre del realismo mágico”. La traducción es mía.] dice el diario. Considerar a Borges como el padre o exponente del realismo mágico, más que ignorancia, revela una lectura sesgada por los intereses mercantiles que pretenden atraer a los compradores-lectores sin tomar en cuenta la diversidad narrativa latinoamericana.

<sup>171</sup> Rafael Lemus, “La novela como arte”, p. 47, *Letras Libres*, octubre, 2007, pp. 46-47.

<sup>172</sup> Carlos Fuentes falleció en 2012, de este modo Vargas Llosa sería el único sobreviviente en activo del *boom*: Cortázar falleció en 1983 y García Márquez, a pesar de estar vivo, ya no publica hace algunos años.

<sup>173</sup> VOLPI (2011)

pueden continuar el proceso narrativo iniciado por los integrantes del *boom*. La explicación, claro, es que el periodo histórico en que aquéllos se encontraron fue determinante para la elaboración de sus obras: aquél era un periodo de búsqueda y consolidación de una identidad latinoamericana, amenazada por movimientos nacionalistas dictatoriales que se extendieron a todo lo largo del continente. Después de la “normalización” del continente (con excepción de Cuba), del fracaso de las utopías revolucionarias, del aparente fin de las ideologías y con la consolidación de los proyectos de desarrollo neoliberales, los jóvenes escritores latinoamericanos se deslindaron, con algunas excepciones, de proyectos políticos y sociales, de la literatura comprometida y dedicaron más atención a lo cotidiano, al individuo y a lo nimio en sus narrativas. Desapareció el afán totalizador de la novela y se adoptó conscientemente modelos más intrascendentes y que no pretenden, como ocurría – según la visión crítica corriente – con sus antepasados inmediatos del *boom*, “refundar” literariamente América Latina. Ya en 1979, en un coloquio organizado por el Latin American Program do Woodrow Wilson International Center for Scholars da Smithsonian Institution en Washington, Antonio Skármeta anunciaba esa separación entre la escritura de los narradores del *boom* y aquella que pretendían los de la generación del propio Skármeta:

La narrativa más joven, pese a toda la estridencia de su complejo aparato verbal, es vocacionalmente antipretenciosa, programáticamente anticultural, sensible a lo banal, y más que reordenadora del mundo en un sistema estético congruente de amplia perspectiva, es simplemente presentadora de él. Sus héroes no se reclutan en la excepcionalidad que busca desde allí lo común, sino en los carnales transeúntes de las urbes latinoamericanas.<sup>174</sup>

Estos postulados de Skármeta continúan siendo los que, en gran medida, caracterizan a los narradores latinoamericanos del siglo XXI: la oposición frente a los narradores del *boom* y a sus referentes y su necesidad de afirmarse en cuanto tales opositores, no sólo en el interior del continente sino, sobre todo, en el exterior, frente a la recepción de sus obras en el extranjero. Por eso mismo, la concesión del premio Nobel a Vargas Llosa tuvo dos consecuencias: la primera, ya referida por Volpi, fue la de desmentir que el

---

<sup>174</sup> Antonio Skármeta, “Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano”, p. 274, en Rama, Ángel (ed.). *Más allá del boom: literatura y mercado*, Folios Ediciones, 1984, pp. 263-285.



“realismo mágico”<sup>175</sup> fuera la única posibilidad narrativa para los escritores latinoamericanos; por otro lado, al haber sido otorgado al último representante del *boom* – que para muchos fuera de América Latina continúa siendo reconocido como un movimiento de lo “real maravilloso” –, el premio pareció confirmar, al mismo tiempo, la pertinencia y la vigencia de la etiqueta de “realismo mágico”. Sin embargo, aquellos que de hecho, lean a Vargas Llosa notarán la ausencia de tales fenómenos fantásticos y podrán percibir cómo su narrativa influyó, aún en algunos casos como un modelo al cual oponerse, la nueva narrativa latinoamericana. Dos ejemplos paradigmáticos de esa influencia son la utilización que hizo Alberto Fuguet, escritor contemporáneo chileno, de una de las novelas del escritor peruano: *Tinta roja* de Fuguet es la actualización o la reescritura globalizada de *La tía Julia y el escribidor* de Vargas Llosa. Por otro lado, Edmundo Paz-Soldán, escritor boliviano, en su obra *Río fugitivo* utiliza *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa como hipotexto. En la obra de Soldán, el protagonista y narrador, Roberto (reencarnación boliviana de Alberto de *La ciudad y los perros*) crea su linaje literario en el escritor peruano y en el plagio: “Vargas Llosa era mi modelo, quería – quiero – escribir de Bolivia como él escribe de Perú y de paso que todo el mundo me lea”<sup>176</sup>. El tema del plagio en esta novela parece ser una forma de lucha contra la autoridad demasiado poderosa de las generaciones anteriores (es decir, el *boom*), llegando el narrador incluso a cuestionarse cuántas novelas no habrán dejado de ser escritas por culpa de García Márquez.

Cabría, sin embargo, ponderar si la mayor influencia de Vargas Llosa sobre la nueva generación de escritores latinoamericanos no podría ser comprendida teniendo en cuenta la distancia que ese escritor representó respecto a los procesos revolucionarios de

---

<sup>175</sup> La expresión “realismo mágico” fue utilizada por Franz Roh en 1925 para describir la pintura postexpresionista alemana. Se refería a: “una visión mágica de una realidad artísticamente producida e iluminada de forma no enfática”: (Cfr. Seymour Menton, *Magic Realism Rediscovered: 1918-1981*, citado en Maylan C. Mills, “Magic Realism and García Márquez’s *Eréndira*”, p. 114, *Literature and Film Quarterly*, 17/2, 1989, pp. 113-122.). Se atribuye a Alejo Carpentier la extensión del concepto a la literatura latinoamericana, cuando en 1949, en el prefacio de *El reino de este mundo* utilizó la expresión “real maravilloso”: “lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu”, Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* (1949), Madrid, Alianza, 2004, pp. 9-10. La primera aplicación crítica rigurosa de la expresión es generalmente atribuida a Ángel Flores, en “Magical Realism in Spanish American Fiction”, *Hispania* 32/2, 1955, pp. 187-192. Flores considera esa literatura marcada por la tradición local de integración de lo real con lo fantástico y que tiene su inicio en las propias cartas de Colón y en la *Relación* de Cabeza de Vaca. De grande importancia es la conclusión de que estas nuevas obras marcan tal vez el origen de una ficción genuinamente latinoamericana, una “expresión auténtica” de América Latina (p. 192).

<sup>176</sup> Edmundo Paz-Soldán, *Río fugitivo* (1998), Barcelona, Libros del Asteroide, 2008, p. 26.

las décadas de los sesenta y setenta, con su subsecuente deslinde de los mismos, sobre todo con la crítica a la revolución cubana y con su posterior aproximación al proyecto neoliberal tanto en términos políticos como económicos (dentro del marco histórico de la globalización) y que lo llevó, incluso en el inicio de la década del noventa, a ser candidato a la presidencia de Perú por un partido de nítida filiación de centroderecha<sup>177</sup>. Tanto su escritura (alejada del “real maravilloso” y más interesada en un proceso realista), como su postura política a favor de la globalización y, en lo estético, cercana a lo posmoderno, podrán, tal vez, ayudar a explicar la selección de este escritor (normalmente asociado con el proyecto del *boom*) como una de las influencias que están por detrás de los nuevos movimientos literarios latinoamericanos. Además de que, de esos escritores, Vargas Llosa fue siempre el que más se esforzó por insertarse dentro de la corriente del mercado editorial y, dentro de las nociones de “literatura mundial” donde las particularidades (tal vez las más excéntricas en el doble sentido de fuera del centro como de peculiares) de América Latina fueron excluidas de su escritura. La cuestión para Vargas Llosa sería incluir a América Latina dentro del palco globalizado y moderno en todos los niveles: político, cultural y económico, por eso proyectos disímiles como el cubano o los proyectos económicos y políticos bolivianos y venezolanos fueron siempre blanco de críticas. Varias de estas posturas son compartidas por algunos de los nuevos escritores del continente: una literatura global, dentro de marcos “mundiales” de expresión y difusión, donde no caben procesos “excéntricos” de escritura como el de García Márquez ni proyectos políticos como el de Evo Morales. Un ejemplo literario de estos presupuestos puede encontrarse en *El hablador*, novela de la selva, en donde el (autor, narrador) peruano afirma que es imposible y poco deseable que la selva continúe aislada e incontaminada, a pesar de los deseos de ciertos individuos de proteger los modos de vida de las tribus ahí residentes, que para el narrador viven: “acosados y lastimados, entre los anchos y lentos ríos, con taparrabos y tatuajes, adorando los espíritus del árbol, la serpiente, la nube y el relámpago”<sup>178</sup>. De la misma forma, para el narrador no se puede renunciar a explotar los ricos recursos naturales de la Amazonia y pragmáticamente se pregunta por la validez de seguir

---

<sup>177</sup> Dentro del marco de la “conversión” de Vargas Llosa a las políticas neoliberales y de centroderecha caben como ejemplos, primero, su involucramiento en la comisión para la investigación de los asesinatos de ocho periodistas que trabajaban sobre las masacres de Huaychao por los militares en 1983. Apesar de que la comisión presidida por Vargas Llosa exculpó a las Fuerzas Armadas, se demostraría más tarde la implicación de las mismas en los asesinatos. Por otro lado, su rechazo a Castro, Chávez, Morales y su apoyo a los gobiernos neoliberales y conservadores de México, de Chile, de El Salvador e incluso de España marcan su camino ideológico.

<sup>178</sup> Mario Vargas Llosa, *El hablador*, Barcelona, Seix Barral, 1987, p. 15.

viviendo de forma primitiva ya que solamente, a su forma de ver, traería ventajas a las comunidades indígenas la modernización y la occidentalización, ya que: “[v]iven comiéndose los piojos y hablando dialectos incomprensibles”<sup>179</sup>. El camino está, pues, en la globalización, en la entrada en el mercado neoliberal, en la modernización y en el alejamiento de lo “primitivo” y “natural”, en otras palabras, en la occidentalización de lo indígena, cuyo tiempo y lugar (otros) ya no pueden ser reconocidos dentro de los marcos del Perú moderno.

En relación a la posición actual de Vargas Llosa frente a la nueva generación de narradores, podemos anotar la declaración del joven escritor mexicano Álvaro Enrigue sobre la novela del peruano *La tía Julia y el escribidor*, publicada en 1977, donde refiere que ésta era: “un modelo para el futuro: la novela a partir de la cual pudiéramos ensayar (...) los que seguíamos”<sup>180</sup>, ya que la novela contiene en su seno gran parte de las características que formarán parte de la literatura del *posboom*:

Está la subida al altar de lo literario de géneros sin prestigio – la radionovela y el melodrama cinematográfico. También la venenosa y delicada confusión de identidades entre el narrador del relato y el autor del libro (...) Hay la distancia irónica con respecto a la escritura (...) La definición de la realidad como un manto preñado irremediabilmente de mediatización – el mundo regido por emociones estandarizadas debido al influjo de los medios masivos. La interdependencia de los relatos novelísticos: narraciones que sin ser paralelas sólo significan plenamente por los vasos que las comunican. La indefinición genérica como principio: ¿novela?, ¿memorias?, ¿libro de cuentos desaforados? Todo a la vez, todo el tiempo: una mentira volada y prodigiosa que baja la guardia del lector demasiado informado de la posmodernidad.<sup>181</sup>

Por su parte, Jean Franco en su ensayo de 1981, “Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas”, menciona la misma novela de Vargas Llosa y la tentativa de su autor, así como de Carlos Fuentes: “[a]nte la experiencia de la cultura de masas, Fuentes y Vargas Llosa reaccionan tratando de acomodar formas y estrategias tradicionales de la novela a la destitución del autor por la

---

<sup>179</sup> VARGAS LLOSA (1987), p. 30.

<sup>180</sup> Álvaro Enrigue, “*La tía Julia y el escribidor*, una lectura personal”, p. 46, *Letras Libres*, octubre, 2007, pp. 45-46.

<sup>181</sup> ENRIGUE, p. 46.

estrella”<sup>182</sup>. De este modo, después de un intento de idealizar al intelectual en la narrativa latinoamericana de los años cincuenta y después de la experiencia del *boom* para la creación de un autor capaz de crear una “realidad alterna”, Franco concluye que al final de los años sesenta y frente a la imposibilidad de construir esa otra realidad frente a una cultura masificada y multinacional, muchos de esos escritores (como Vargas Llosa) se ven convertidos en estrellas por los medios de comunicación masiva y atrapados por esa masificación: “fascinación irresistible de la estrella y la imagen. Lo cual sucede en una época en que la imagen viene a ser portador de la ideología”<sup>183</sup>.

## **II. 2. Escritores latinoamericanos contemporáneos: elaboración de un nuevo mapa narrativo**

En el ensayo *El insomnio de Bolívar: Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, el escritor mexicano Jorge Volpi aprovecha el bicentenario de las independencias americanas para, a través de la mirada de Bolívar (el grande héroe y libertador de la América hispánica frente al imperio colonial español), realizar el mapa social, político, económico y literario de la América Latina actual. Este ensayo, que ganó el II Premio Iberoamericano Debate-Casa de América (2009), a pesar de incurrir en múltiples exageraciones (la literatura latinoamericana y todo el continente como imaginario cesó de existir, por ejemplo) y contradicciones (quiere destruir la etiqueta de “realismo mágico” como definidora de América Latina al mismo tiempo que declara la muerte de la propia literatura latinoamericana, escribiendo contra la persistencia del mercado en continuar esa misma temática mágica, cuando lo que se trata es que el continente ya está “normalizado” y, sin embargo, persiste en la idea del ámbito distinto y anormal del mismo y de su continuo caos) tiene el grande mérito de destacar temáticas pertinentes en lo que se refiere a las cuestiones de producción, lectura y recepción de obras y autores latinoamericanos, sobre todo, aquellos nacidos a partir de la década del 60, y sirve perfectamente como base de análisis para que realicemos una cartografía del panorama literario de lo que se designa como América Latina.

---

<sup>182</sup> Jean Franco, “Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas” (1981), p. 747, John Beverley, Eliseo Colón, trads. *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, n. 200, 2002a, pp. 737-752.

<sup>183</sup> FRANCO (2002a), p. 752.

Los temas que pretendemos recoger de este ensayo se encuentran ya todos apuntados en el prólogo del autor, que, a manera de confesión, explica la razón por la cual decidió escribir sobre este tema y que consideramos tópicos actualísimos cuando se discute la historia literaria contemporánea en América Latina y que, en gran parte (a pesar de ser, desde nuestro punto de vista, demasiado perentorio y taxativo), reflejan un movimiento que engloba una parte considerable de los nuevos narradores latinoamericanos que escribieron en los años noventa y aquellos que continúan o se iniciaron en el nuevo milenio.

*El “realismo mágico”*: al recordar las clases que frecuentó en la Universidad de Salamanca, España, Volpi se da cuenta de la persistencia de la marca que padecen todos los latinoamericanos por la imagen de García Márquez y el “realismo mágico” y de la proliferación de lugares comunes y preconceptos:

Poco importaban la tradición prehispánica, los tres siglos de virreinato, el moroso siglo XIX o las infinitas modalidades literarias exploradas en América Latina a lo largo del siglo XX: si uno decía “estudio literatura latinoamericana”, el 98 por ciento de los oyentes asumía que uno era experto en mariposas amarillas, doncellas voladoras y niños con cola de cerdo.<sup>184</sup>

Es fundamental, entonces, para los nuevos escritores latinoamericanos deslindarse de etiquetas de mercado tan profundas y dañinas como la del “realismo mágico” de manera que no estén comprometidos únicamente con una forma de lectura, no sólo de un país sino de todo un continente. Uno de los efectos nefastos del *boom* latinoamericano (en cuanto movimiento editorial y su difusión) y del surgimiento de esa categoría literaria es el de que eclipsó diferentes movimientos literarios que existieron antes, durante y después de la creación de dicha etiqueta, además de que proporcionó toda una visión del continente como exótico que funcionó internacionalmente no sólo a nivel literario, sino también social y cultural y que, de cierto modo, aún perdura.

En 1996 en el espacio de cinco meses surgieron dos movimientos de jóvenes escritores latinoamericanos que se deslindaron de la corriente literaria en boga y que pareciera que definía cómo debería ser la literatura latinoamericana. A pesar de no se definir como “anti-*boom*” explicaron las razones por las cuales la literatura en América

---

<sup>184</sup> Jorge Volpi, *El insomnio de Bolívar: Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, México, Debolsillo, 2010, p. 13.

Latina estaba yendo, y tenía que ir, por otros caminos. En marzo de ese año en Santiago de Chile fue publicada la antología de la nueva literatura hispanoamericana *McOndo* y en el prólogo los editores Alberto Fuguet y Sergio Gómez explican:

Sobre el título de este volumen de cuentos no valen dobles interpretaciones. Puede ser considerado una ironía irreverente al arcángel San Gabriel, como también un merecido tributo. Más bien, la idea del título tiene algo de llamado de atención a la mirada que se tiene de lo latinoamericano. No desconocemos lo exótico y variopinto de la cultura y costumbres de nuestros países, pero no es posible aceptar los esencialismos reduccionistas, y creer que aquí todo el mundo anda con sombrero y vive en árboles. Lo anterior vale para lo que se escribe hoy en el gran país *McOndo*, con temas y estilos variados, y muchos más cercano al concepto de aldea global o mega red.<sup>185</sup>

A este movimiento que surgió en ocasión de la publicación de la antología organizada por Fuguet y Gómez están también asociados escritores que en la década siguiente tendrían un gran impacto en la renovación de las letras hispanoamericanas como Edmundo Paz Soldán, Rodrigo Fresán, Jaime Bayly, Santiago Gamboa, Mario Mendoza, Jorge Franco entre otros. Estos jóvenes escritores inscriben su narrativa casi exclusivamente en las ciudades y no en el mundo rural, de modo a que se transcribiese la ciudad latinoamericana del siglo XXI: “[v]ender un continente rural cuando, la verdad de las cosas, es urbano (más allá que sus sobrepobladas ciudades son un caos y no funcionen) nos parece aberrante, cómodo e inmoral”<sup>186</sup>. El espacio urbano es, entonces, descrito de manera realista y los lugares y circunstancias se transforman virtualmente a través del intercambio con los medios masivos de comunicación. El espacio virtual de la ciudad suplanta el espacio físico y la imagen de la ciudad moldea a su observador. Estas consideraciones serán profundizadas por la escritora Ana María Amar Sánchez en su ensayo “Deserted Cities: Pop and Disenchantment in Turn-of-the-Century Latin American Narrative”. Aquí la autora explica: “[t]he bond between the city and media has become a way to represent experience, construct identities, and politicize gazes”<sup>187</sup> y después insiste: “[n]arrative linked to mass culture is by definition

---

<sup>185</sup> Alberto Fuguet; Sergio Gómez. Prólogo a la antología *McOndo*, encontrado el 27.06.2012 en: <http://www.marcosymarcos.com/macondo.htm>

<sup>186</sup> FUGUET; GÓMEZ.

<sup>187</sup> Ana María Amar Sánchez, “Deserted Cities: Pop and Disenchantment in Turn-of-the-Century Latin American Narrative”, p. 211 en Paz-Soldán, Edmundo; Castillo, Debra A. (eds.). *Latin American*

urban”<sup>188</sup>. Si, como García Canclini sugirió en *Imaginario Urbanos*: “debemos pensar en la ciudad a la vez como lugar para habitar y para ser imaginado”<sup>189</sup>, entonces, en las narrativas de *McOndo* nada puede ser visto o imaginado en la ciudad a no ser que esté mediado por algo. De ahí surge la noción de la ciudad como peligro y dislocación donde abundan los *non-lieux* (no-lugares) y donde cada ciudad se asemeja y confunde: “[c]ities are interchangeable because as travel destinations or non-places, they have been reduced to highways, airports, and hotels where you can watch television and are always alone”<sup>190</sup> y donde el espectador sólo se siente seguro cuando está mediado por lo virtual que reconoce, ya que la ciudad cotidiana está desintegrada y toda la posibilidad de utopía (presente en algunas narrativas del *boom*) está perdida: “the city is seen at a distance or at high speed, from the perspective of a highway, shopping center, or screen; he [el habitante] does not participate, he only repeats the gaze of a spectator in front a TV screen”<sup>191</sup>. Los no-lugares, la contemporaneidad, terminaron con la utopía posible. Y esa es la tarea del novelista mcOndiano: narrar la utopía destituida lo más realista e individualmente posible, porque aunque toda la ciudad sea similar, la percepción de cada uno es distinta: “[e]l gran tema de la identidad latinoamericana (¿quienes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?). Los cuentos de *McOndo* se centran en realidades individuales y privadas”<sup>192</sup>. Ya no hay lugar para el autor latinoamericano comprometido con todo el continente, con el país, ahora, los nuevos autores cuestionan el mundo a través de sí mismos.

Por otro lado, en el Manifiesto del Crack surgido en agosto de 1996, cinco escritores mexicanos: Ignacio Padilla, Jorge Volpi, Eloy Urroz, Pedro Ángel Palou y Ricardo Chávez Castañeda publican cinco novelas<sup>193</sup> con un manifiesto común que pretende deslindarse de la tradición literaria inmediata e identificarse con la “mejor literatura”, aun cuando para eso se centren en ambientes y estéticas más europeas que

---

*Literature and Mass Media*, New York, Garland Publishing, 2001, pp. 207–221. [“El vínculo entre la ciudad y los *media* se tornó una forma de representar experiencias, construir identidades y politizar miradas”. La traducción es mía.]

<sup>188</sup> AMAR SÁNCHEZ, p. 211. [“la narrativa relacionada con la cultura de masas es, por definición, urbana”. La traducción es mía.]

<sup>189</sup> GARCÍA CANCLINI (1997), p. 109.

<sup>190</sup> AMAR SÁNCHEZ, p. 213. [“Las ciudades son intercambiables porque como destino de viajes o no-lugares, fueron reducidas a carreteras, aeropuertos, y hoteles donde se puede ver televisión y estar siempre solo”. La traducción es mía.]

<sup>191</sup> AMAR SÁNCHEZ, p. 213. [“la ciudad es vista a distancia o a alta velocidad, desde la perspectiva de una carretera, un centro comercial o una pantalla, él [el habitante] no participa, solamente repite la mirada de un espectador en frente a la pantalla de televisión”. La traducción es mía.]

<sup>192</sup> FUGUET; GÓMEZ.

<sup>193</sup> *Si volviesen sus majestades* de Padilla; *El temperamento melancólico* de Volpi; *Las rémoras* de Urroz; *Memorias de los días* de Palou; y *La conspiración idiota* de Chávez Castañeda.

latinoamericanas, sin por eso dejar de ser intérpretes de una nueva corriente de esa misma literatura:

Al lado de esta tradición que tiene su esplendor con Yáñez y Rulfo, como ya dijimos, los novelistas del Crack guardan reverencia por esas contadas obras llamadas *Farabeuf*, *Los días terrenales*, *La obediencia nocturna*, *José Trigo*, *La muerte de Artemio Cruz*<sup>194</sup> y unas cuantas más. Pero, y desde entonces, ¿qué pasa? ¿Cuáles son esas otras obras ejemplares de nuestra literatura? o, por lo menos, ¿cuáles son esos relatos en que nosotros, autores nacidos en los años sesenta, podemos hoy día abreviar o siquiera encontrar un modelo digno como para pretender quitarle la vida y, acto seguido, usurparle un trono? No los hay; han ido muriéndose de anemia y autocomplacencia. Los riesgos y el deseo de renovación han languidecido.<sup>195</sup>

Este movimiento se distingue claramente de su contemporáneo McOndo en la medida en que al contrario de éste no aboga por la inclusión de las masas populares ni por la inserción de los medios de comunicación masivos en sus textos. Estos autores no pretenden la descripción de lo urbano contemporáneo y caótico latinoamericano, por el contrario sus obras están muchas veces inspiradas, como referimos antes, por la cultura europea de las entre guerras (ejemplo de eso son las novelas *Amphitryon* de Padilla y *En busca de Klingsor* de Volpi que se centran en personajes alemanes envueltos en la Segunda Grande Guerra). Sin embargo, esta mayor aproximación a la narrativa europea (en realidad lo que se narra son acontecimientos reales y ficticiales mundiales) no pretende descalificar la literatura latinoamericana, sino demostrar que esa literatura no necesita de marcas fijas para existir en cuanto tal. A través de estas dos obras (y como afirma Padilla en una entrevista al periódico *El Mundo* del 2 de abril de 2000) lo que pretenden explicar es el propio siglo XX: Volpi a través de la temática de la ciencia y del mal y Padilla a través del problema de la identidad y del mal. Al deslindarse del

---

<sup>194</sup> Estas obras publicadas durante lo que se denominó por *boom* latino-americano (con excepción de *Los días terrenales* de José Revueltas de 1949) son novelas que podrían ser considerados atípicas dentro de la designación en boga en la época, ya que rebasan ese concepto. El caso de *Farabeuf* de Salvador Elizondo (1965) es ejemplar. Narrado en París y teniendo como protagonista el personaje de Louis Hubert Farabeuf (el célebre cirujano francés) el texto utiliza literariamente las técnicas cinematográficas así como el I Ching. No es por eso de extrañar la importancia de esta obra para los jóvenes escritores del Crack que veían en esta obra peculiar (para las normas del movimiento latinoamericano de los años sesenta) otra forma de hacer literatura. Gran parte de las obras de estos escritores podría decirse que tuvo como modelo este trabajo de Elizondo.

<sup>195</sup> Elloy Urroz, en Volpi, Jorge; Urroz, Eloy; Padilla, Ignacio; Chávez Castañeda, Ricardo; Palou, Ángel. “Manifiesto Crack”, *Lateral. Revista de Cultura*, n. 70, octubre de 2000, p. 4.



determinismo de sus nacionalidades pretendieron acercarse y describir la quiebra universal de las identidades y certezas que marcó el siglo XX. Sin embargo, esta inclusión de lugares y protagonistas no latinoamericanos generó una gran polémica fuera y dentro de América Latina. Fueron acusados de subvertir toda una narrativa, de negar su origen e identidad y de escribir como españoles o austriacos. No obstante, las razones por detrás de su decisión fueron, al parecer, sobre todo la de dislocar estéticamente las temáticas de la literatura latinoamericana y demostrar que se puede escribir desde otras perspectivas e identidades sin por eso dejar de ser latinoamericanos y de esta forma inscribirse en la *Weltliteratur*. De este modo, pretendían una nueva manera de narrar América Latina desde América Latina pero reservándose, sobre todo, el derecho de no estar obligados a narrarla<sup>196</sup>.

El movimiento del Crack se diferenció de McOndo por su visión más intelectualizada de la literatura, defendiendo una literatura de mayor exigencia formal, jugando con la experimentación y la participación activa del lector para desenredar los diferentes niveles y urdimbres de sus obras; por el contrario, McOndo se interesó por el sincretismo de la alta y baja cultura y por una estética basada en las referencias a lo tecnológico, al cómic, a la música pop y rock. No obstante, estos dos movimientos (contemporáneos y de autores nacidos en los finales de los sesenta y principios de los setenta) se emparentan en la necesidad de que la creación narrativa sea una reacción subversiva a una tradición retórica precedente y estranguladora: el “realismo mágico”.

*El problema de la identidad*: en el texto comentado en el inicio de este subcapítulo, Volpi también refiere la desconcertante falta de familiaridad entre los jóvenes escritores latinoamericanos que se reunían en España:

---

<sup>196</sup> Jorge Luis Borges en su texto “El escritor argentino y la tradición” ”, encontrado el 10.11.2010 en: [http://www.revistacontratiempo.com.ar/borges\\_tradicion.htm](http://www.revistacontratiempo.com.ar/borges_tradicion.htm) utiliza muchos de los argumentos que harán parte del manifiesto de la generación del Crack, principalmente la filiación con una literatura universal y la posibilidad de escribir sobre tópicos, lugares y personajes universales y no nacionalistas: “no sé si es necesario decir que la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países. Sin ir más lejos, creo que Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiera negado su derecho al título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos. Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema escandinavo, o *Macbeth*, de tema escocés. El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo”. Y además: “¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental”. Y termina: “Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad, y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara”.

Cualquier cosa parecida a una comunidad cultural se tornaba un espejismo: ni siquiera los países limítrofes, o acaso éstos menos que los demás, tenían acceso a los libros, las películas o los periódicos de sus vecinos. América Latina se derrumbaba ante nuestros ojos. O al menos esa América Latina viva, real, contemporánea, a la que creíamos pertenecer. (...) [T]eníamos en mente los ricos intercambios que caracterizaron a la región en el pasado (...) pero en cambio no podíamos mencionar a más de cuatro o cinco escritores latinoamericanos posteriores (...) El intercambio cultural entre nuestros países se aproximaba penosamente al cero.<sup>197</sup>

Esta situación revela lo que posteriormente Volpi apuntará como el término de América Latina en cuanto imaginario común que unía un grupo de países y de gentes, ya que no existe un real intercambio cultural en ese territorio<sup>198</sup>. De este modo, para este autor el término “literatura latinoamericana” tampoco existe ya<sup>199</sup>, puesto que sería apenas una agrupación artificial que perdió su sustento. Este problema de falta de una identidad colectiva o nacional entre los escritores latinoamericanos y la falta de intercambio cultural, literario y editorial nos lleva a una posición diametralmente opuesta a aquélla que se vivió durante lo que se denominó como *boom* latinoamericano.

Los escritores latinoamericanos de los años cincuenta y sesenta eran sobre todo escritores involucrados en la realidad social de América Latina y el problema de la identidad no sólo nacional, sino sobre todo continental fue fundamental para organizarse literaria y políticamente. Eran escritores comprometidos y preocupados no sólo con su función literaria sino con la realidad histórica del continente. El territorio latinoamericano compartió un pasado de colonialismo y de luchas así como una posición creciente de concientización en lo que se refiere a su propia identidad y que es común a todos los países. Uno de los mayores defensores de la fraternidad latinoamericana es Eduardo Galeano para quien América Latina es una grande patria en formación. A pesar de ser un lugar de encuentro y de contradicción, América Latina ofrece un terreno común de batalla entre la cultura del miedo y la cultura de la libertad. Véase por ejemplo su obra *Las venas abiertas de América Latina* (1971). También el crítico cubano Roberto Fernández Retamar en su libro *Pensamiento de nuestra*

---

<sup>197</sup> VOLPI (2010), pp. 14-15.

<sup>198</sup> VOLPI (2010), p. 95.

<sup>199</sup> Jorge Luís Borges ya tenía cuestionado la existencia de una literatura latinoamericana, como referimos anteriormente. Cfr. CAMPRA (2000), pp. 121-122.

*América: Autorreflexiones y propuestas* habla de la importancia de los movimientos en América Latina que de alguna forma inspiraron esos países en la lucha por la libertad y la identidad: comenzando con la revolución mexicana de 1910 y terminando con el episodio histórico más marcante en ese sentido: la revolución cubana de 1959 que derrumbó al dictador Batista apoyado él por el gobierno de los Estados Unidos.

Los escritores latinoamericanos más jóvenes y que comenzaron a publicar en los años noventa comparten más el cosmopolitismo (aunque no reflexionadamente) de Borges, y Volpi ejemplifica contando que después de un encuentro de escritores de ese continente la sensación que predomina es que podría ser una reunión de cualquier otro territorio:

¿Qué tienen en común, entonces? Quizás una relación con el *Boom* nada traumática, casi diríamos natural (...) ninguno siente la obligación de medirse con sus padres y abuelos latinoamericanos, o al menos no sólo con ellos; ninguno se asume ligado a una literatura nacional – Fresán define: mi patria es mi biblioteca –, y ninguno cree que un escritor latinoamericano deba parecer, ay, latinoamericano<sup>200</sup>.

Esa generación de escritores parecía visualizar la política de manera más bien indiferente y con una desconfianza que tenía tanto de inercia como de rechazo. Después de haber crecido a la sombra de regímenes dictatoriales y autoritarios, el desencanto en estos escritores parece haberse definido por la apatía (a diferencia de sus predecesores comprometidos y militantes). Escritores como Guillermo Fadanelli, Alberto Fuguet o Jaime Bayly son ejemplos de escritores cuyos personajes están dominados por la apatía frente a lo institucional y cuyas narrativas son, muchas veces, relatos urbanos de jóvenes, en su mayoría, de clase media obcecados con el sexo, la droga y la baja cultura: “[a]sí, las obras de la mayor parte de los autores incluidos en la antología *McOndo* pueden ser leídas no solo como manifiestos contra el establishment literario representado por el realismo mágico, sino como saldos de la ruptura con la figura del intelectual latinoamericano encarnada por el *Boom*”<sup>201</sup>. Un escritor peruano describe los años noventa de esta manera:

---

<sup>200</sup> VOLPI (2010), p. 102.

<sup>201</sup> VOLPI (2010), p. 119.

Entre los escritores limeños de mi edad, el tema de moda era la cocaína (...) Por lo demás, el mundo entero pensava igual: Bret Easton Ellis, Fuguet, Mañas. ¿Cómo podías ser un escritor en los noventa si no eras joven, guapo y drogadicto? En la sierra se escribía literatura sobre la violencia política, pero en Lima nos daba igual. Ni siquiera se reseñaban esos libros en los diarios. No figuraban en los escaparates.<sup>202</sup>

No es de extrañar, entonces, que el escritor joven más famoso dentro y fuera de Perú en aquella época fuese Jaime Bayly cuyas novelas lidiaban precisamente con el mundo de la noche y de la droga en Lima (y Miami) y estaban impregnadas de melodrama y clichés (*La noche es virgen* fue Premio Herralde de novela en 1997)<sup>203</sup>.

Otro marco importante para la formulación de las expectativas de los nuevos escritores latinoamericanos fue la publicación, a fines del siglo pasado, de dos antologías del nuevo cuento hispanoamericano: *Las horas y las hordas. Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI* (1997) y *Líneas aéreas* (1999). En la primera de ellas, prologada por Julio Ortega, éste declara:

Demasiadas veces se ha tipificado, y no pocas veces estereotipado, el peso y el gravamen del pasado en la cultura latinoamericana. (...) Las prácticas son ahora transfronterizas: suponen el mapa de migraciones, literales y figurativas; el entrecruce de bordes y límites en toda dirección; así como la fuerza descentrada de los discursos que transgreden el Archivo y el mercado, tanto la normatividad como el consume inconsecuente.<sup>204</sup>

Para este crítico, los nuevos escritores latinoamericanos dejaron para atrás los discursos dominantes de lo que el denomina como “Archivo” (canon latinoamericano) moderno

---

<sup>202</sup> Santiago Roncagliolo, *La cuarta espada: la historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*, Buenos Aires, Debate, 2007, pp. 61-62.

<sup>203</sup> Confrontar. el cuento de Jorge Volpi “Ars poética”, en Becerra, Eduardo (ed.). *Líneas aéreas*, Madrid, Lengua de Trapo, 1999, pp. 417-429, donde el autor se burla precisamente de este tipo de escritores jóvenes a través de las palabras de un personaje del también escritor joven, Santiago Contreras (no conviene olvidarse que Volpi perteneció al grupo Crack que defendía una literatura más erudita y más universal): “Gracias a mis conversaciones con los personajes de otros autores jóvenes, he aprendido que en su repertorio sólo hay tres tipos de narraciones: policíacas (cada vez más sofisticadas para que nadie les compare con Agatha Christie sino con Umberto Eco), autorreferenciales (en ellas sólo aparecen adolescentes idiotas disfrazados de adultos, como en los otros dos géneros) y femeninas (sea lo que fuere esto último) (...) Los sociólogos explican este fenómeno de muchos modos: la televisión, el cine, la violencia callejera, el desencanto, la caída del Muro, etcétera” (p. 421).

<sup>204</sup> “Prólogo por Julio Ortega”, pp. 11-12 en Ortega, Julio (comp.). *Las horas y las hordas. Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI* (1997), México, Siglo XXI, 2001, pp. 11-16.

para dar lugar a recuentos posmodernos, ya que los nuevos narradores escriben después de los grandes debates teóricos, cuando se reafirman los valores de identidad como diferencia y para quienes las explicaciones generales dejaron de ser suficientes. En el mismo sentido, el prólogo de Eduardo Becerra a *Líneas aéreas* explora la castración que representa el mercado para la nueva narrativa latinoamericana:

[E]l narrador de esas tierras es una figura condenada, todavía, a desmentir ciertos modelos tan arraigados como reduccionistas en el imaginario colectivo (...) una de las consecuencias más destacables del fenómeno boom fue la de construir una imagen de América Latina a partir de la cual las miradas a ese territorio se congelaron para las décadas sucesivas en una serie de estereotipos que aún hoy parecen gozar de buena salud (...) No puede sorprender entonces que los nuevos se quejen constantemente de lo que alguno ha llamado “tropicalización del gusto literario ibérico”. El realismo mágico merece para ellos, entre otros calificativos, el de superstición decorativa, truco localista y falsamente folclórico o narrativa para grandes Almacenes.<sup>205</sup>

Pasados más de treinta años del inicio de varias tentativas de demarcación de la literatura latinoamericana con el “realismo mágico” y con el movimiento del *boom*, importa reflexionar sobre la permanencia de ciertas etiquetas mercantilistas y homogeneizadoras de una literatura que envuelve varios países, lenguas y escritores con propuestas diversificadas y que más que nunca utilizan el dispositivo narrativo y espacial de la ciudad para cuestionar la noción de lo exótico y que pretenden narrar una cierta forma de modernidad o posmodernidad dentro de patrones heterogéneos y amplios. La ciudad sirve, entonces, para reconceptualizar la propia literatura.

De esta forma, y antes de iniciar un análisis de los nuevos escritores de América Latina, nos parece imprescindible hacer un análisis de la obra del escritor vivo (y perteneciente al movimiento del *boom*) que, como se sugirió antes, más haya influenciado a esos narradores. A través de la obra de Mario Vargas Llosa, del uso que hace de varias técnicas narrativas y, sobre todo, de su interpretación de la ciudad de Lima, iniciaremos el recorrido topográfico de la nueva literatura latinoamericana.

Queda, sin embargo, la cuestión de si muchos de estos nuevos escritores, al abogar por la muerte del llamado *boom* y de lo que se llamó como “realismo mágico”

---

<sup>205</sup> Eduardo Becerra, “Momento actual de la narrativa hispanoamericana: otras voces, otros ámbitos”, pp. XX-XXII en BECERRA, pp. XI-XXV.

no estarán también, de cierta forma, atrapados dentro del mismo sistema mercantilista que pretenden repudiar. Y si la entrada de la nueva narrativa latinoamericana en la “literatura mundial” y globalizada no será otra forma de transar con el mercado editorial neoliberal que más que nunca impone la uniformidad que borra lo particular y lo propio para dar primacía a lo global y general. ¿De qué modo la Ciudad de México en la nueva narrativa se distingue de Los Angeles, por ejemplo? ¿Será San Salvador distinta de Miami? A nivel narrativo poco distingue al narrador mexicano del estadounidense y a nivel descriptivo la Ciudad de México se asemeja a la postmetropolis estadounidense cuyo paradigma para Edward Soja o para Mike Davis es Los Angeles. La diferencia reside, sobre todo, creemos, en la importancia histórica y social en que se basan esas descripciones, narraciones, representaciones e invenciones. Si de alguna forma cualquier ciudad latinoamericana narrada por los nuevos escritores se confunde en recurrentes palimpsestos, la particularidad histórica en que se funda dicha literatura urbana es, sin embargo, la misma América Latina y, de este modo, no es posible confundirlas con ninguna ciudad estadounidense o europea, por ejemplo. Los conflictos armados en Guatemala o El Salvador, la lucha contra el narcotráfico y la violencia en Colombia o en México, la dictadura militar en Argentina, por ejemplo, marcan indiscutiblemente la representación de la ciudad latinoamericana, aún cuando las técnicas narrativas, discursivas y descriptivas se asemejan a las técnicas “posmodernas” globalizadas. Dentro de este marco, a pesar de ser un término acuñado y establecido fuera del contexto latinoamericano, cabe preguntarse como lo hace George Yúdice si: “¿puede hablarse de postmodernidad en América Latina?”<sup>206</sup>. Si algunos críticos rechazan la noción de postmodernidad en América Latina o posmodernismo en las letras latinoamericanas, la respuesta de Yúdice no deja de ser pertinente, pero sólo: “si por postmodernidad entendemos las ‘respuestas/propuestas estético-ideológicas’ locales ante, frente y dentro de la transnacionalización capitalista, ya no sólo en Estados Unidos y Europa sino en todo el mundo, el análisis de las culturas latinoamericanas tiene que partir de esta relación dialógica”<sup>207</sup>. Y dentro de esta relación dialógica debe también entenderse la narración de las ciudades latinoamericanas contemporáneas. Porque por mucho que los nuevos narradores reafirmen la derrota de las ideologías, el fin del compromiso político y, al mismo

---

<sup>206</sup> George Yúdice, “¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 29, 1989, pp. 105-128.

<sup>207</sup> YÚDICE (1989), pp. 106-107.

tiempo, se nieguen a proponer soluciones para la resolución de los problemas sociales, culturales, económicos y políticos de sus países y ciudades, la verdad es que la permanencia de la historia, y su problemática, están aún profundamente enraizadas en la narrativa de esos narradores. ¿Cómo comprender la narración de Fernando Vallejo de Medellín sin tener en cuenta la violencia por la que la ciudad pasó en el siglo XX? ¿Cómo analizar la obra de Ricardo Piglia sin tener presente la particularidad histórica y literaria argentina de los siglos XIX y XX? Si para la crítica posmoderna la Historia no puede ser ya narrada a no ser como pastiche o, si, como afirma famosamente Fukuyama, estamos delante del “fin de la Historia”<sup>208</sup>, ¿en qué medida esta presunción posmoderna puede ser extendida para América Latina sin un cuestionamiento de sus particularidades y problemáticas? ¿Estamos definitivamente frente a una narrativa latinoamericana globalizada, mundial? ¿O será, todavía, la narración particular de sus propios procesos históricos, culturales, sociales y literarios lo que confiere (o confirió en los años sesenta del siglo XX) una verdadera “universalización” de la narrativa latinoamericana? ¿Una literatura de cariz universal porque propia, emprendedora, comprometida con lo literario, pero lo literario de raíz latinoamericana? Lo que no implicaría, evidentemente, el rechazo de ese diálogo relacional del que hablaba Yúdice.

---

<sup>208</sup> Cfr. Francis Fukuyama, “The End of History?”, *The National Interest*, n. 16, 1989. Y confrontar en contrapunto la respuesta de Roberto Fernández Retamar a dicho artículo y la mistificación y decapitación de la Historia presente en el debate contemporáneo y posmoderno en: “Calibán en esta hora de Nuestra América” (1991) en RETAMAR (2000).

### III. *¡Lima la horrible!* Vargas Llosa y la novela de creación

#### III. 1. Algunas consideraciones históricas: José Carlos Mariátegui y Sebastián Salazar Bondy

El Perú es un país socialmente marcado por visibles rasgos indígenas (cerca del 80% de su población es amerindia o mestiza) y desde finales del siglo XIX e inicio del XX el problema de lo *indígena* fue fundamental en la construcción simbólica de la sociedad. La agenda indigenista, dentro del marco de los proyectos de Estado-Nación que por aquella época se estaban generando en el continente latinoamericano, introdujo en la plataforma literaria colectivos sociales y étnicos que hasta aquel momento no formaban parte del imaginario cultural peruano. El caso más emblemático fue el de José Carlos Mariátegui. Nacido en 1894 y fallecido en 1930, Mariátegui vive en un periodo significativo de la historia del Perú. Esas tres décadas pueden ser consideradas como el puente histórico entre la sociedad colonial y la actual, ya que durante ese periodo tiene lugar la compleja combinación de los principales elementos de la herencia colonial (apenas superficialmente modificada desde el siglo XIX) y los nuevos elementos generados por la implantación del capital monopolista y que producirá una reconfiguración de las bases económicas, sociales y políticas de la sociedad peruana. Como refiere Aníbal Quijano en el prólogo a la obra del pensador peruano:

Tres procesos centrales conducen, desde entonces hasta 1930, la historia peruana: la implantación y consolidación del capital monopolista, bajo control imperialista, como dominante de una compleja combinación con las relaciones precapitalistas de producción, hasta entonces dominantes; la reconstitución, sobre esa base, de los intereses y de los movimientos de clases, y de sus modos de relación en el Estado; y el desarrollo y renovación del debate ideológico-político, en una primera etapa sólo dentro de las clases dominantes, y después de 1919, entre ellas y las clases explotadas y medias.<sup>209</sup>

Teniendo en cuenta esa reconfiguración social, Mariátegui publica en 1928 *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, obra marcada por su pensamiento político (marxista) y por la organización sindical del proletariado peruano (crea el

---

<sup>209</sup> Aníbal Quijano, "Prólogo. José Carlos Mariátegui: reencuentro y debate", p. XIV en Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2007, pp. IX-CXII.



Partido Socialista del Perú y organiza la Confederación de Trabajadores del Perú). Teniendo en cuenta, sus preocupaciones sociales, además de las políticas, en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* Mariátegui analiza la sociedad peruana:

Apuntaré una constatación final: la de que en el Perú actual coexisten tres economías diferentes. Bajo el régimen de economía feudal nacido de la Conquista subsisten en la sierra algunos residuos vivos todavía de la economía comunista indígena. En la costa, sobre un suelo feudal, crece una economía burguesa que, por lo menos en su desarrollo mental, da la impresión de una economía retardada.<sup>210</sup>

Y no deja de reflexionar sobre “el problema del indio” como un problema económico-social, ya que para Mariátegui esta es la única forma de no caer en un ejercicio teórico estéril y paternalista. El problema de la comunidad indígena: “no puede encontrar su solución en una fórmula humanista. No puede ser la consecuencia de un movimiento filantrópico”<sup>211</sup>. Y concluye más adelante:

La solución del problema del indio tiene que ser una solución social. Sus realizadores deben ser los propios indios. (...) A los indios les falta vinculación nacional. Sus protestas han sido siempre regionales. Esto ha contribuido, en gran parte, a su abatimiento. (...) [Ese pueblo de cuatro millones de hombres], mientras no sean sino una masa inorgánica, una muchedumbre dispersa, son incapaces de decidir su rumbo histórico.<sup>212</sup>

Y ligada a estas preocupaciones políticas y sociales, Mariátegui analiza la capital, Lima, que es la grande expresión de los problemas sociales que afectan al Perú, debido a que es el símbolo de la perpetuación de la economía colonial, estranjerizante y elitista (y que por eso mismo no está aliada a la realidad nacional sino a un modelo extranjero – europeo – perpetuado por la élite dominante que no tiene en cuenta la diversidad y la especificidad sociales y culturales del país, representado metonímicamente por la capital):

---

<sup>210</sup> MARIÁTEGUI, p. 20.

<sup>211</sup> MARIÁTEGUI, p. 38.

<sup>212</sup> MARIÁTEGUI, p. 38.

La formación de toda gran capital moderna ha tenido un proceso complejo y natural con hondas raíces en la tradición. La génesis de Lima, en cambio, ha sido un poco arbitraria. Fundada por un conquistador, por un extranjero, Lima aparece en su origen como la tienda de un capitán venido de lejanas tierras. Lima no gana su título de capital, en lucha y en concurrencia con otras ciudades<sup>213</sup>. Criatura de un siglo aristocrático, Lima nace con un título de nobleza. Se llama, desde su bautismo, Ciudad de los Reyes. Es la hija de la Conquista. No la crea el aborigen, el regnícola; la crea el colonizador, o mejor el conquistador. Luego, el Virreinato la consagra como sede del poder español en Sudamérica. Y, finalmente, la revolución de la independencia, movimiento de la población criolla y española – no de la población indígena – la proclama capital de la República.<sup>214</sup>

El escritor y ensayista Sebastián Salazar Bondy, en su estudio sobre Lima, *Lima la horrible*<sup>215</sup>, analiza la ciudad desde el punto de vista histórico, social y literario. Comienza haciendo una reconstitución histórica de la ciudad desde su fundación por los españoles durante el periodo de Conquista el 18 de enero de 1535, explicando su proyecto arquitectónico hecho a través de los diseños de Francisco Pizarro:

El 18 de enero de 1535 fue fundada la Ciudad de los Reyes, cuya distribución ejecutó el propio Pizarro con ayuda de uno que, por casualidad, algo conocía de cosmografía: un rectángulo con 117 manzanas, cada cual dividida en cuatro solares, en el que se reservó un espacio libre para la plaza mayor – o Plaza de Armas –, en la que habrían de tener prolongada sede la casa de gobierno, el cabildo y la iglesia con la autoridad eclesiástica.<sup>216</sup>

Salazar Bondy reflexiona, después, sobre el periodo de la Colonia y concluye que en la ciudad moderna, aún, persisten los valores sociales que estaban en vigor durante ese

---

<sup>213</sup> Hay que precisar que la capital del imperio Inca tenía su sede en Cuzco (“el ombligo del mundo”), en plena cordillera de los Andes. Debido a su lejanía de la costa, su altitud y escasos recursos (según los españoles, el clima no era el propicio para la cría de ganado y aves y carecía, además de bosques madereros), se decidió buscar una nueva capital que pudiese ofrecer un buen clima, costa y recursos agropecuarios. En enero de 1535 es fundada Lima.

<sup>214</sup> MARIÁTEGUI, p. 184.

<sup>215</sup> El título de este ensayo fue tomado de César Moro, que data uno de los poemas del libro *La tortuga ecuestre* de la siguiente manera: “Lima la horrible, 24 de julio o agosto de 1949”. Bondy, en el epígrafe de su propio libro, integra significativamente esta referencia al cuerpo del poema de la siguiente manera: “para decirme que aún vivo / respondiendo por cada poro de mí cuerpo/ al poderío de tu nombre oh Poesía/ Lima la horrible, 24 de julio o agosto de 1949” en Sebastián Salazar Bondy, *Lima la horrible* (1964), Lima, Ediciones Peisa, 1974, p. 5.

<sup>216</sup> SALAZAR BONDY, p. 54.

periodo. La ciudad que: “no es, aunque insista en serlo, el Perú”<sup>217</sup> está marcada por una escisión social y racial que, sólo en ese aspecto refleja a todo el Perú: “[n]o obstante aquí, en Lima (...) las provincias se han unido y, gracias a su presencia frecuentemente desgarradora reproducen ahora en multicolor imagen urbana el duelo de la nación: su abisal escisión en dos contrarias fortunas, en dos bandos opuestos y, se diría, enemigos”<sup>218</sup>. Esa escisión es el motivo que está por detrás de todo el ensayo. El análisis histórico del Perú llevado a cabo por Salazar Bondy aclara las razones de la permanencia de los problemas sociales y raciales que en el inicio de la década del sesenta del último siglo aún condicionan Lima y, consecuentemente todo Perú. El análisis propuesto por el crítico merece ser examinado con más detalle, ya que a través de su estudio podemos entender gran parte de los proyectos literarios (algunos de ellos sólo en su etapa inicial como es el caso de la obra de Vargas Llosa y Bryce Echenique) de ciertos autores peruanos, como José María Arguedas, y los ya mencionados Vargas Llosa y Bryce Echenique, así como parte de la crítica antropológica, social y literaria sobre el Perú. En este ensayo, el autor analiza la prevalencia de lo que el denomina “Las Grandes Familias”, esto es, un grupo minoritario de familias que poseen los medios económicos y la ascendencia social que les permite actuar política, económica y socialmente en el seno de Lima y que insisten en la permanencia histórica y nostálgica de los valores coloniales en una época asociada con la Arcadia. Esta extraviada y falsa nostalgia por la Colonia y por el criollismo se revela, por ejemplo, en la compra de objetos de arte del periodo (el arte Cusqueño), en la construcción de casas neocoloniales, en la decoración barroca, en los legítimos o falsos escudos – todo esto, claro, no en un sentido de valoración histórica, sino como simple afán de coleccionador y motivo de prestigio – e, incluso, en lo que el llama de “emparentamientos endogámicos”:

Porque no se trata de un amor desinteresado por la historia (...) sino del mantenimiento, al socaire de esta especie de fetichismo funerario, del sistema en que pertenecen al señor la hacienda y la vida de quien la trabaja. Todo resulta, a la postre, una burda trapacería enmascarada de tradición, literatura y nostalgia, que son falsa tradición, mala literatura y extraviada nostalgia.<sup>219</sup>

---

<sup>217</sup> SALAZAR BONDY, p. 18.

<sup>218</sup> SALAZAR BONDY, p. 8.

<sup>219</sup> SALAZAR BONDY, p. 22.

Pero este sinsentido histórico, no pertenece sólo a las clases altas, por el contrario, lo que el autor acusa es la hábil manipulación de la conciencia social del peruano a través de la nostalgia desajustada sobre la Colonia y la consecuente implantación del individualismo que terminó por destruir el sentimiento de clase. De este modo, la clase media se uniformizó y adoptó los modelos burgueses en que la compra de casa, automóvil, vacaciones y el colegio para los niños es pesado y comparado con los medios y las actitudes de las clases más altas: “[l]a voluntad de vivienda, confort, o educación se torna, en estos casos, en voluntad de ascenso social. Voluntad, pues, de desclasamiento. La aspiración general consiste en aproximarse lo más que sea posible a las Grandes Familias”<sup>220</sup>, y esto se extiende a todo el pueblo peruano, de modo que todo esto va permitiendo a los usufructuarios del sistema la perduración de la falacia, en la expectativa de que en cuanto así fuera, habrá orden. Salazar Bondy continúa sus reflexiones sobre la crispante estratificación social (que además de económica es, sobre todo, étnica) del Perú y que desde el inicio del siglo XX caracteriza también a Lima (la explosión demográfica fue originada por la migración de la sierra para la costa y, principalmente, para Lima).

Esta visión histórica y social del Perú, sobre todo la de Mariátegui, acabarán por tener una incidencia amplia a partir de los años ochenta, ya que en ese momento se iniciaron las primeras acciones armadas del partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso – liderado por el profesor Abimael Guzmán. La guerra civil entre Sendero Luminoso y el Estado peruano duraría casi dos décadas y sería la causa de decenas de miles de muertos. En un primer momento, este grupo armado pretendía la denuncia de las condiciones en que vivía el pueblo indígena y pretendía la lucha armada como lucha social, de manera que permitiese a los distintos grupos indígenas de Perú una liberación social y económica de un modelo asentado todavía en bases feudales y racistas. A pesar de que los enfrentamientos se llevan a cabo lejos de la costa y de la ciudad de Lima, a partir de los años noventa el conflicto se insertó en la ciudad, no sólo a través de las acciones de Sendero Luminoso, sino también de las acciones del grupo armado Tupac Amaru. Esta discrepancia social puede, sin embargo, ser entendida ya de forma clara en las narrativas de Vargas Llosa principalmente en aquéllas de los años sesenta, periodo marcado por las preocupaciones sociales y políticas de este autor peruano.

---

<sup>220</sup> SALAZAR BONDY, p. 60.

### III. 2. Mario Vargas Llosa, intérprete de Lima. *La ciudad y los perros*: ciudad amurallada versus ciudad abierta

“Se ha dicho que el paso de la novela primitiva a la nueva novela es una mudanza del campo a la ciudad: aquella sería rural y esta urbana. Esto no es exacto; sería más justo decir que la naturaleza de la mudanza fue de los elementos naturales al hombre. Pero es verdad que entre los nuevos escritores hay apasionados descriptores (es decir, inventores, recreadores, intérpretes) de ciudades.”<sup>221</sup>

Mario Vargas Llosa publica en 1963 *La ciudad y los perros* que había ganado en 1962 el premio Biblioteca Breve de Seix Barral y que ganará en el año de su publicación el premio español de La Crítica. Esta novela que tuvo como primer título “Los impostores” marcaría para algunos críticos la segunda y más importante fundación de la literatura peruana, cuya primera grande figura fundadora habría sido Inca Garcilaso (1539-1616). Marco Martos, presidente de la Academia Peruana de la Lengua, en su texto introductorio a la edición conmemorativa de los cincuenta años de aquella obra de Vargas Llosa, afirma:

[C]on la aparición de ese libro, la primera novela de un joven autor, estábamos asistiendo a una segunda y más importante fundación de la novela peruana (...) la literatura del Perú, tantas veces vista como un espejo de lo que ocurría en la antigua metrópoli española, alcanzaba una autonomía creativa, corroborada en décadas siguientes por el propio Vargas Llosa en sus innumerables escritos.<sup>222</sup>

A partir de esta afirmación intentaremos analizar la novela de Vargas Llosa y comprender de qué manera fue fundamental para la literatura peruana y latinoamericana. La *fabula* (la historia, en términos de los formalistas rusos) de *La ciudad y los perros* se puede reducir a las varias vicisitudes de un grupo de adolescentes que se encuentra en el colegio militar Leoncio Prado en Lima. Oriundos de diferentes estratos sociales y de varias regiones de Perú, sabemos las razones para su entrada en el colegio militar y la relación de esos mismos cadetes con la estructura militarizada de la institución, así como toda la relación de reglas paralelas (inesperadamente rígidas) que se establecen entre los propios estudiantes y las reglas impuestas por los superiores militares (paradójicamente más flexibles). En un primer momento, esta lectura

---

<sup>221</sup> VARGAS LLOSA, 1969.

<sup>222</sup> Marco Martos, “*La ciudad y los perros*: áspera belleza”, p. XV en Vargas Llosa, Mario. *La ciudad y los perros*, Madrid, Academia Real Española, 2012, pp. XIII-XXIX.

“realista” de la historia de Vargas Llosa fue asumida en el Perú como concretamente inadmisibles por las autoridades militares del actual colegio militar Leoncio Prado, donde el propio Vargas Llosa estudió cuando adolescente (una campaña de quema de libros fue organizada por la institución y por los estudiantes, así como un gran número de campañas periodísticas contra el libro invadieron la prensa). Por otra parte, la obra fue leída en el extranjero de forma simbólica y política. A pesar de describir aspectos relacionados con Lima y Perú, *La ciudad y los perros*, es una obra que narra las formas jerarquizadas del poder, la violencia y la sociedad dividida entre dominadores y dominados que no se restringe solamente a la situación particular de Perú, sino a todas las instituciones de poder y al sujeto deshumanizado que emerge de las sociedades fragmentadas y polarizadas, sobre todo, aquéllas que proliferaron durante el siglo XX en América Latina, aunque también en el resto del mundo.

El argumento (o *sjuzhet*) de la novela es mucho más complejo. El autor utiliza innúmeros procesos narrativos y formales para dar cuenta de la *fabula* que referimos anteriormente. Uno de esos procesos es el de la perspectiva múltiple, o sea, en esta obra estamos frente a varias voces narrativas: existe un narrador omnisciente en tercera persona que nos relata, sobre todo, lo que acontece dentro del colegio militar – el día a día de los cadetes y de los militares; y que se separa de esta narrativa aproximándose a dos personajes específicos: Ricardo Arana y Alberto Fernández. Para la introducción de las narraciones de Arana (el Esclavo) utiliza siempre el verbo “olvidar”: “[h]a olvidado la casa de la avenida Salaverry...”; “[l]os días siguientes, monótonos y humillantes, también los ha olvidado.”; “[h]a olvidado también que al día siguiente estuvo mucho tiempo con los ojos cerrado después de despertar.”; “[h]a olvidado los hechos minúsculos, idénticos, que constituían su vida...”; “[h]a olvidado ese mediodía claro, sin llovizna y sin sol.”<sup>223</sup>. Con la progresión de la novela comprendemos que el uso de este verbo específico para introducir las narraciones relativas a este personaje se explica por la muerte del mismo en la mitad de la novela. Hay todavía dos narradores en primera persona, dos personajes de la novela: Boa y Jaguar (la narración de este último personaje es velada, solamente casi al final es que se entiende que es el Jaguar que narra). Los datos que se dan sobre cada personaje aparecen de un modo discontinuo por el propio narrador en tercera persona o por los personajes, como forma narrativa de discrecionalidad. Esta técnica perspectivística permite también la incertidumbre

---

<sup>223</sup> Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* (1963), Madrid, Punto de lectura, 2003a, pp. 21; 114; 163; 238; 290.

permanente de la narración, ya que los varios narradores informan desde ángulos distintos, y a veces distantes, sobre la historia y sus sujetos y permite la creación de suspenso, con la ocultación de datos del pasado de los personajes, creando, de esta forma, una mayor ambigüedad en toda la novela. Así, para incluir todas estas voces narrativas, el autor utiliza un sistema de alternancia simétrica, esto es, una sucesión alternante de capítulos y subcapítulos. Por ejemplo, en el primer capítulo, comenzamos con la narración en tercera persona de una actividad específica que se desarrolla en el interior del colegio y que será el motor que desencadena el movimiento narrativo de gran parte de la novela, además nos es presentado el “Círculo” – el grupo que tiene el poder dentro del colegio – y sus cuatro integrantes: Jaguar, Cava, Rulos y Boa<sup>224</sup>. En seguida, se introduce la narración en tercera persona que presenta a Ricardo Arana antes de entrar al colegio, cuando llega por la primera vez a Lima<sup>225</sup>. Luego, se nos presenta, también en tercera persona, a Alberto Fernández dentro del colegio y, ahí, es introducido nuevamente Ricardo, pero pasados varios años desde la presentación hecha anteriormente<sup>226</sup>. En seguida se encuentra la narración, nuevamente, en tercera persona donde Alberto nos es descrito antes de haber entrado en el colegio militar<sup>227</sup>. Y finalmente aparece la primera narración en primera persona hecha por uno de los personajes<sup>228</sup> – con el avance de la lectura se entenderá que es Boa – que nos da una visión personal, por tanto también incierta, de lo que pasa dentro del colegio y de los conflictos que ahí se presentan. Con esta descripción de la configuración del primer capítulo de la novela podemos darnos cuenta que el autor utiliza también la atemporalidad, o sea, no es respetada una secuencia estrictamente cronológica, ya que flexibiliza el regreso al pasado en diferentes espacios narrativos para luego convertirlos en el presente, y con ese colapso del tiempo y del espacio, el uso del montaje produce un nuevo sentido de realidad, lo que le imprime un subjetivismo literario, donde varias capas sobrepuestas de la realidad (simultáneas) niegan el mundo lineal.<sup>229</sup> Esto es

---

<sup>224</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 15.

<sup>225</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 21.

<sup>226</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 24.

<sup>227</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 43.

<sup>228</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 48.

<sup>229</sup> Cfr. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1989), Paris, Alcan, 1921 y *L'Évolution créatrice* (1907), Paris, Les Presses Universitaires de France, 1959. Bergson establece que la realidad interior de las cosas no es un principio de organización mecánica sino que la realidad interior – referida como “durée” – se conecta con la vida ‘real’. Al proponer, entonces, que el universo es inseparable de la mente y que el yo es creado por la memoria, las distinciones de Bergson son importantes para cualquier idea de ciudad, ya que esas verdades intuitivas, interiores, preceden a la propia ciudad. La distinción entre tiempo real o tiempo vivido y tiempo imaginario (el tiempo del yo psicológico) y su

patente en el propio discurso de los personajes que se desenvuelve simultáneamente entre pasado y presente y que resulta muchas veces en la sobreposición y encabalgamiento de los planos narrativos: Alberto, mientras escribe una de las novelas eróticas que después vende a los compañeros, recuerda dos momentos – cuando comenzó a escribir ese género de novelas y la separación de sus padres y el consecuente cambio en su vida (nos enfrentamos entonces a tres planos temporales: dos pasados y el presente del recuerdo):

Y ese mismo día se me acercó el Boa, con cara misteriosa, mientras nos lavábamos y me dijo hazme otra novelita como ésa y te la compro, buen muchacho, gran pajero, fuiste mi primer cliente y siempre me acordaré de ti, protestaste cuando dije cincuenta centavos por hoja, sin puntos aparte, *pero aceptaste tu destino y nos cambiamos de casa y entonces fue de verdad que me aparté del barrio y los amigos y del verdadero Miraflores* y comencé mi carrera de novelista<sup>230</sup>

El autor utiliza también el monólogo interior donde se entrecruza el flujo de los pensamientos de los personajes con diálogos reales y objetivos y donde el narrador en tercera persona desaparece para que el personaje lo substituya: “– Quiero hacerle una consulta, mi teniente – dice Alberto. «Podría jurarle me estoy muriendo de dolor de estómago, quisiera una aspirina o algo, mi madre está gravísima, han matado a la vicuña, podría suplicarle...» - . Quiero decir, una consulta moral”<sup>231</sup>. De este modo, se presenta ante nosotros un eje sincrónico, donde varios elementos están colocados verticalmente y en orden simultáneo. También es evidente la permutación narrativa de los acontecimientos que se nos revela por la repetición de determinadas secuencias desde puntos de vista distintos, por tanto, inconsistentes, por la distorsión de la narrativa y lagunas presentadas. La utilización de estas técnicas narrativas responde al deseo de transformar las convenciones estéticas que movió a grande parte de la narrativa latinoamericana de los años sesenta, principalmente la que se inscribió en el *boom*, como referimos en el capítulo anterior. Mario Vargas Llosa, particularmente en esta su primer novela, rebasó las formas narrativas de denuncia social propia de la

---

duración simultánea a otros tiempos exteriores es también espacial. De esta manera, Bergson extiende la representación simbólica de la duración en el espacio y define el tiempo homogéneo y cronológico como una “cuarta dimensión” del espacio. El espacio-tiempo es la propia experiencia, lo vivido y en la medida en que se puede representar (en la conciencia), se puede reconstruir, recrear o inventar en la ficción.

<sup>230</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 201. [Las cursivas son mías.]

<sup>231</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 27.



novela de los años cincuenta (un ejemplo importante de este tipo de narración es la del peruano Julio Ramón Ribeyro) y presentó en su obra una arquitectura narrativa sin precedentes dentro de la literatura peruana, unida a un enfoque de las problemáticas sociales peruanas, que se pueden situar, sin embargo, también en un plano universal.

La ciudad de Lima de los años cincuenta patente en *La ciudad y los perros* muestra uno de los cambios más importantes de su evolución urbana: la explosión demográfica derivada de la migración de la sierra para la costa (donde, como ya dijimos, se sitúa Lima) y el consecuente nacimiento de zonas geográficas de pobreza que crecieron aceleradamente. Esta migración emergente era sobre todo étnicamente distinta a la población que hasta ese entonces dominaba en la ciudad. Esta afluencia de razas y estratos sociales diversificados modificarían la fisonomía urbana y abrirían el camino para la materialización de la ciudad metropolitana, cuya problemática urbanística permanece, en gran medida hasta hoy.

Esta transformación urbanística y social es percibida de modo más evidente en la novela de 1977, *La tía Julia y el escribidor*, de Vargas Llosa, donde el autor-personaje, Vargas Llosa, después de varios años en Europa regresa a Lima y se da cuenta de las transformaciones de la ciudad, la nueva ciudad por conocer:

Al salir de la Biblioteca Nacional a eso de mediodía, bajaba a pie por la avenida Abancay, que comenzaba a convertirse en un enorme mercado de vendedores ambulantes. En sus veredas, una apretada muchedumbre de hombres y mujeres, muchos de ellos con ponchos y polleras serranas, vendía, sobre mantas extendidas en el suelo, sobre periódicos o en quioscos improvisados con cajas, latas y toldos, todas las baratijas imaginables, desde alfileres y horquillas hasta vestidos y ternos, y por supuesto, toda clase de comidas preparadas en el sitio, en pequeños braseros. Era uno de los lugares de Lima que más había cambiado, esa avenida Abancay, ahora atestada y andina en la que no era raro, entre el fortísimo olor de fritura y condimentos, oír hablar quechua.<sup>232</sup>

En el final de los años sesenta, Lima es ya una capital “invadida” por el indígena, por el hablante de quechua. La ciudad criolla que tanto orgullo producía en las “Grandes Familias” ya no es la ciudad de trazos predominantemente blancos de antes de los años

---

<sup>232</sup> Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor* (1977), Madrid, Punto de lectura, 2003b, pp. 542-543.

cincuenta, sino una ciudad de rasgos andinos. En la nueva fisonomía de la ciudad, Vargas Llosa cree ver el problema que asola todo el país:

Ahí en esas cuerdas, se podía ver, tocar, concentrado, el problema de las migraciones campesinas hacia la capital, que en ese decenio duplicaron la población de Lima e hicieron brotar, sobre los cerros, los arenales, los muladares ese cerco de barriadas donde venían a parar los millares y millares de seres que por la sequía, las duras condiciones de trabajo, la falta de perspectivas, el hambre, abandonaban las provincias.<sup>233</sup>

Sobre esta novela y sobre la descripción de Lima hecha por Vargas Llosa, Antonio Cornejo Polar comenta la oposición entre biblioteca y mercado, entre el silencio y el orden de la biblioteca y el entorno popular de una realidad “andina” que excede y descentra al narrador<sup>234</sup>. El crítico peruano parte del texto de Vargas Llosa para analizar el sujeto y el discurso del migrante en la ciudad y los problemas identitarios que se niegan al olvido y al silencio y que lo duplican y condenan a hablar desde más de un lugar, siendo, por eso, un discurso doble o múltiple. Creemos que en un primer momento, Vargas Llosa supo transportar para su novelística esa multiplicidad del discurso del sujeto desterritorializado a través, no tanto del sujeto migrante mestizo y andino (a pesar de haber ecos de ese discurso en *La ciudad y los perros*, aunque puntuales, de algunos cadetes de la academia militar), sino del sujeto desterritorializado (aunque criollo) de la provincia para la ciudad. Posteriormente, la narrativa de Vargas Llosa, tal vez, como sugiere Cornejo Polar sobre el narrador de *La tía Júlia y el escribidor*, se ve excedida y descentralizada frente a esa nueva realidad urbana peruana.

Para que se comprenda cómo es fundamental el medio urbano en varias obras de Vargas Llosa debemos mencionar que en su primera novela, *La ciudad y los perros*, por ejemplo, la editorial Seix Barral acompañó el texto con un plano de la ciudad de Lima. La arquitectura narrativa de la ciudad de Lima de este escritor peruano es tan importante que en 2010 el ministerio de turismo peruano organizó un libro de distribución gratuita con textos de Vargas Llosa y fotografías de la ciudad y que tituló *La Lima de Vargas Llosa*. El libro se centra, sobre todo, en *La ciudad y los perros* y *Conversación en La Catedral* y, de esta forma, podemos leer la obra del escritor

---

<sup>233</sup> VARGAS LLOSA (2003b), pp. 543-544.

<sup>234</sup> Antonio Cornejo Polar, “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, n. 176-177, 1996, pp. 837-844.

peruano como compuesta en gran medida por recorridos urbanos (un proceso ya tantas veces analizado en *Ulysses* de Joyce, por ejemplo<sup>235</sup>).

En *La ciudad y los perros* se presentan diversos planos binómicos de Lima. El más clásico y tradicional es la presentación de Lima en oposición a Chiclayo, una pequeña ciudad de provincia. Esta contraposición es sentida por el personaje Ricardo Arana que pasó una infancia tranquila y feliz en esa ciudad y que se opone al presente traumático que vive en Lima:

Lima le daba miedo, era muy grande, uno podía perderse y no encontrar nunca su casa, la gente que iba por la calle era desconocida. En Chiclayo salía a caminar solo; los transeúntes le acariciaban la cabeza, lo llamaban por su nombre y él les sonreía (...) Los parques de Chiclayo – muy pocos, los conocía todos de memoria – también eran antiguos como éste, pero las bancas no tenían esa herrumbre, ese musgo, esa tristeza que le imponían la soledad, la atmósfera gris, el melancólico murmullo del océano (...) Evocaba el sol, la luz blanca que bañaba todo el año las calles de la ciudad y las conservaba tibias, acogedoras (...) Levantaba la vista: nubes grises por todas partes, ni un punto claro. Regresaba a su casa, caminando despacio, arrastrando los pies como un viejo.”<sup>236</sup>

En este fragmento podemos advertir varios de los aspectos que dominan la oposición campo/ciudad. Una ciudad como Lima que a principios de los años sesenta llegaba casi a los dos millones de habitantes<sup>237</sup> nos es presentada como amenazadora, despersonalizadora, donde nadie se conoce, y en oposición con una ciudad pequeña donde a cada uno “lo llamaban por su nombre”, donde el sujeto tiene identidad (aunque sea especular, o quizá precisamente por eso, por que se reconoce en el espejo que le brinda la mirada del “otro”) y donde el clima (la luz, la calidez) es sinónimo del medio en que vive: luminoso y calido, luego, afectivo. En Lima, la deshumanización urbana está asociada también a la falta de calidez climática y social, donde predomina la soledad y la melancolía. El sujeto está solo contra su entorno. A través de este

---

<sup>235</sup> Véase a este respecto, Henri Garric, *Portraits de villes. Marches et cartes: la représentation urbaine dans les discours contemporains*, Paris, Editions Honoré Champion, 2007, p. 114. O piénsese en la apropiación turística de seguir la ruta de Leopold Bloom el día 16 de junio en Dublín. Pero, como la Dublín de Joyce, también la Lima de Vargas Llosa es en gran medida una ciudad literaria – la ciudad se vuelve una de las posibilidades de la performance del discurso dentro del cuerpo de la narración. La ciudad es, entonces, un trabajo de lenguaje, una convención literaria que puede ser creada y manipulada, una imagen casi palpable, una idea material.

<sup>236</sup> VARGAS LLOSA (2003a), pp. 240-241.

<sup>237</sup> INEI (2007), encontrado el 09.11.12 en: [www.inei.gob.pe](http://www.inei.gob.pe)

personaje, Arana, nos encontramos con otra grande oposición ligada a la expansión urbana: el enfrentamiento del individuo frente a las masas tan común en las narrativas del final del siglo XIX y principios del XX y que Burton Pike, en *The Image of the City in Modern Literature*, caracteriza de esta manera: “[t]wo extreme types of actors show up (...) The figure of the alienated and isolated middle-class individual (...) A crowd of people as an undifferentiated mass, acting as a depersonalized collective character and forming a peculiar kind of anti-community within the dissociated culture”<sup>238</sup>. En este sentido, Ricardo se ve a sí mismo separado del fluir citadino y social, y sufre lo que Burton Pike denomina como “intra-urban exile” (“exilio intra-urbano”)<sup>239</sup>, donde la ciudad aparece para el protagonista como un espacio de ritmos cambiantes en vez de un ámbito estable, un lugar que los personajes no pueden alcanzar, comprender, al que no pueden darle sentido y que genera solamente una continua frustración. Al contrario de lo que acontecía en Chiclayo donde Ricardo se sentía inmerso en una comunidad que reconocía y que lo afirmaba, en Lima, sus habitantes son percibidos por él como una masa despersonalizada e intimidante, donde el individuo no sólo se siente aislado y excluido, sino donde la propia noción de comunidad se erosiona.

Esta misma percepción será compartida por otro personaje en la novela, pero desde una óptica distinta. Nacido en Lima, Alberto Fernández pertenece a la clase media alta limeña. En Miraflores – un barrio de clase media alta de Lima – Alberto pertenece a una comunidad que se reconoce a sí misma y que se distingue del resto de la ciudad. Después de la separación de los padres y de la decisión de la madre de sobrevivir sin la ayuda financiera de su exmarido, Alberto se muda con ésta para Alcanfores, un barrio vecino a Miraflores, pero empobrecido. A partir de ese momento, Alberto decide apartarse del grupo de amigos y de todo el barrio de Miraflores, y desde ese nuevo lugar de autoexclusión social, Alberto recuerda la comunidad en que se sentía incluido:

No son ajenos a esa multitud sino parte de ella: van bien vestidos, perfumados, el espíritu en paz; se sienten en familia. Miran a su alrededor y encuentran rostros que les sonríen, voces que les hablan en un lenguaje que es el suyo. (...) Pero no sólo

---

<sup>238</sup> Burton Pike, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton & Guildford, Princeton University Press, 1981, p. 100. [“Dos tipos extremos de actores aparecen (...) La figura del individuo de clase media alienado y aislado (...) La multitud de gente como masa indiferenciada, actuando como un personaje colectivo despersonalizado y que forma un tipo peculiar de anti-comunidad dentro de la cultura disociada”. La traducción es mía.]

<sup>239</sup> PIKE, p. 101.

conocen las facciones, la piel, los gestos de esos jóvenes (...) también están al tanto de su vida, de sus problemas y de sus ambiciones (...) Alberto y Emilio saben que están unidos a esa multitud por sentimientos recíprocos: a ellos también los conocen los otros.<sup>240</sup>

Aquí la ciudad tiene sentido exactamente porque se está incluido en una comunidad que reconoce al sujeto que de ella forma parte. En cuanto perteneció a ese espacio comunitario, Alberto se sentía cómodo consigo mismo y con la ciudad en que vivía. Al excluirse este personaje comenzará a deambular por zonas de la ciudad que le son ajenas y alcanzará una maduración ética y social que le permitirá entender las desigualdades geográficas y sociales de Lima. Frecuentará barrios como Lince (donde encuentra a Teresa, una joven mestiza y pobre con quien inicia una relación) o La Victoria:

[S]e halló en medio de una muchedumbre de obreros y sirvientas, mestizos de pelos lacios, zambos que se cimbreaban al andar como bailando, indios cobrizos, cholos risueños. Pero él sabía que estaba en el distrito de La Victoria por el olor a comida y bebida criollas que impregnaba el aire, un olor casi visible a chicharrones y a pisco, a butifarras y a transpiración, a cerveza y pies.<sup>241</sup>

Esta percepción será aún mayor a partir del momento en que ingresa en el colegio militar Leoncio Prado, una vez que, en ese microcosmos situado en el interior de la ciudad, se reúnen alumnos de todas las partes del Perú y de todos los estratos étnicos y sociales: “[e]n cambio, cómo me chocó cuando entré aquí la cantidad de serranos. Son más que los costeños. Parece que se hubiera bajado toda la puna, ayacuchanos, puneños, ancashinos, cusqueños, huancaínos, carajo y son serranos completitos”<sup>242</sup>. Lo que está implícito en este fragmento es que la mayoría de los alumnos ni eran blancos, o criollos, sino más bien mestizos, indios o negros. Esta particular mezcla racial permitirá que alumnos como Alberto interactúen con personas de clase social y etnia diferente de la suya y que de otra forma no conocería en su día a día limeño de Miraflores. Es importante aclarar que la entrada de Alberto en el colegio militar no se debe al empobrecimiento impuesto por la figura materna – el padre de Alberto es una figura

---

<sup>240</sup> VARGAS LLOSA (2003a), pp. 305-306.

<sup>241</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 150.

<sup>242</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 320.

importante en la sociedad limeña y posee una amplia fuente de riqueza – sino como castigo por su conducta y fracaso escolar: “¿No te importa que vaya a un colegio de cholos? – dijo Alberto. No, si es la única manera de que te compongas – dijo el padre –. Con los curas puedes jugar, pero no con los militares. Además, en mi familia todos hemos sido siempre muy demócratas. Y, por último, el que es gente es gente en todas partes”<sup>243</sup>.

Sin embargo, esto que parecía una maduración por parte de Alberto frente a las problemáticas que la ciudad revela y que parecen agudizarse para él con la muerte de Ricardo en el colegio y la consecuente misión que se impone para dar un sentido a la muerte de El Esclavo (la denuncia ante el consejo militar y la acusación al Jaguar por la muerte de Ricardo que terminará, finalmente, siendo asfixiada por el consejo y por el propio Alberto), terminará extinguido y derrotado al final de la novela. En dicho final, el personaje que parecía estar más próximo de un desarrollo ético y que más significativamente problematizaba los temas urbanos y sociales tanto de Lima como del espacio más restringido de los militares se convertirá en la imagen de la traición, de la cobardía y de la prevalencia de la formación social criolla, que mencionaba Salazar Bondy, de las “Grandes Familias” y de la perpetuación de la normatividad falsa y colonial. En el final de *La ciudad y los perros*, después de dejar el colegio militar, Alberto regresa a su comunidad (los padres se reconcilian y se mudan nuevamente para Miraflores) y, ahí, vuelve a sentirse de nuevo comfortable: “[a]l principio (...) se sentía un poco intimidado en el mundo de su infancia, después del oscuro paréntesis de tres años que lo había arrebatado a las cosas hermosas. Ahora estaba siempre seguro y podía bromear sin descanso, mirar a los otros de igual a igual y, a veces, con cierta superioridad”<sup>244</sup>. Después de dejar atrás todos los acontecimientos que vivió en el colegio, después de dejar de ver a sus compañeros, de abandonar a Teresa y todo lo pasado, Alberto vuelve al lugar al que nunca dejó de pertenecer, el lugar que abandonó sólo temporalmente: “nada parecía haber cambiado, el lenguaje y los gestos le eran familiares, la vida parecía tan armoniosa y tolerable, el tiempo avanzaba sin sobresaltos, dulce y excitante”<sup>245</sup>. Finalmente, y después de su regreso a la frivolidad amena de su

---

<sup>243</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 315.

<sup>244</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 530.

<sup>245</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 537.

clase social, Alberto: “había recuperado su porvenir”<sup>246</sup> y deseaba convertirse en quien tanto había criticado a lo largo de la novela – en su padre:

Estudiaré mucho y seré un buen ingeniero. Cuando regrese [parte para os Estados Unidos], trabajaré con mi papá, tendré un carro convertible, una gran casa con piscina. Me casaré con Marcela y seré un donjuan. Iré todos los sábados bailar al Grill Bolívar y viajaré mucho. Dentro de algunos años ni me acordaré que estuve en el Leoncio Prado.<sup>247</sup>

Después de un periodo que en lugar de ser de maduración fue solamente de transición y regreso al punto de partida, Alberto vuelve a la moral criolla y de clase media alta, a la comunidad mirafloresina; sin embargo, y como menciona Salazar Bondy, las “Grandes Familias (...) ya no tienen *intelligentzia* como la tuvieron hasta la generación del 900 (ahora setentona y estéril) porque sus jóvenes optan por la parte placentera de la *american way of life*, la del *play boy* (...) Grandes Familias de espaldas a la Lima y el Perú de indios despojados y mestizos sin esperanza”<sup>248</sup>.

Pero la más fuerte oposición que aparece en esta obra de Vargas Llosa es aquella del binomio ciudad abierta y ciudad cerrada. En *La ciudad y los perros*, Lima aparece como ciudad conceptualmente doble: la del encierro y la de la evasión. Como paradigma de la ciudad encerrada y amurallada está el colegio militar Leoncio Prado en varios de sus espacios: “hay un muro grisáceo donde acaba el mundo del Colegio Militar Leoncio Prado y comienzan los grandes descampados de La Perla”<sup>249</sup>. En primer lugar, el colegio es un internado, donde los alumnos sólo tienen permiso de salir durante el fin de semana. Sin embargo, e inmediatamente en las primeras páginas de la novela, se desarrolla la acción que llevará a la reclusión, al castigo y a la consecuente conclusión de la línea narrativa: el robo del examen de química por uno de los elementos del Círculo (el serrano Cava), dirigido por el Jaguar. Esta infracción provocará la reclusión de los estudiantes como ejercicio disciplinario, reclusión que sólo es posible a través de una estructura confinada precisa – el muro – el encierro:

---

<sup>246</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 538.

<sup>247</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 540.

<sup>248</sup> SALAZAR BONDY, pp. 49-50.

<sup>249</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 30.

Le haut mur, non plus celui qui entoure et protège, non plus celui qui manifeste, par son prestige, la puissance et la richesse, mais le mur soigneusement clos, infranchissable dans un sens et dans l'autre, et refermé sur le travail maintenant mystérieux de la punition, sera, tout près et parfois même au milieu des villes du XIXe siècle, la figure monotone, à la fois matérielle et symbolique, du pouvoir de puni.<sup>250</sup>

En este espacio amurallado, es posible para nosotros percibir la construcción de ámbitos espaciales dentro de otros mayores: Perú – Lima – colegio – cuadra – celda. Edward Medina Frisancho<sup>251</sup> describe lo que él denomina como una “matrioska” espacial en *La ciudad y los perros* y que incluye a tres de estos espacios: la cuadra como ámbito individual – donde por ser colectivo, el individuo se diluye en el grupo; el colegio como ámbito simbólico o tectónico – espacio cerrado donde se encuentran las figuras al mismo tiempo metafóricas y metonímicas como el muro, la celda, el descampado, que significan un orden mayor – representa al mismo tiempo la propia sociedad peruana, así como la violencia de la urbe, transformándose, de esta manera, en un espacio propedéutico para el mundo adulto y en una ciudadela para la grande ciudad; y finalmente, Lima como ámbito urbano – donde los cadetes esperan encontrar las soluciones de su destino individual. La ciudad se presenta, así, como un lugar de experiencias y de búsquedas para combatir el encierro al que los cadetes están confinados. Ludy Sanabria<sup>252</sup> refiere la representación de la ciudad de Lima (social y geográficamente) como conectada a diferentes formas de poder: el dinero, la fuerza y la violencia. De esta forma, el barrio de clase media alta de Miraflores está ligado al poder del dinero; los barrios de Lince y La Victoria están ligados al poder de la fuerza y la violencia sociales, tanto como el colegio militar, que, en conjunto y a través de la fuerza y la violencia, perpetúan la sociedad marcada por el machismo, la división de clases y por el orgullo, por la división entre dominadores y dominados, entre los que ejercen el

---

<sup>250</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 118. [“El alto muro, no ya el que rodea y protege, no ya el que manifiesta, por su prestigio, el poder y la riqueza, sino el muro cuidadosamente cerrado, infranqueable en uno y otro sentido, y que encierra el trabajo ahora misterioso del castigo, será, próximo y a veces incluso en medio de las ciudades del siglo XIX, la figura monótona, a la vez material y simbólica, del poder de castigar.” – *Vigilar y castigar*, Aurelio Garzón del Camino, trad. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, pp. 120-121.]

<sup>251</sup> Cfr. Edward Medina Frisancho, “Lima: encierro y evasión en *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa”, *Ángulo recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 4, n. 1, 2012, pp. 5-13.

<sup>252</sup> Cfr. Ludy Sanabria, “Los impostores del poder en *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n. 47, 2011.



poder y aquéllos que obedecen. De esta manera, las fronteras geográficas de la ciudad están hechas para distinguir algo más que los diferentes barrios: separan tipos urbanos, razas y regularizan la verticalidad social que se establece en la ciudad, donde el hombre predomina sobre la mujer y donde los blancos y los mestizos casi nunca se relacionan, a no ser subordinada y transitoriamente (el ejemplo de la breve relación entre Alberto y Teresa expresa esa tensión racial existente).

A lo largo de toda la obra encontramos descripciones detalladas de distintas partes (casi excluyentes entre sí) de la misma ciudad. Si en Miraflores el barrio es descrito apaciblemente (a partir del punto de vista de Alberto que lo integra) y siempre con connotaciones positivas, distinguiéndolo incluso de la propia Lima como si fuese, más que un barrio o un satélite, una ciudad aparte: “los intrusos que vienen desde Lima, Magdalena o Chorrillos”<sup>253</sup> y que invaden ese espacio hasta entonces preservado por sus habitantes como un lugar autónomo y atesorado por las familias de clase media alta: “desde hace algún tiempo, el barrio ha dejado de ser una isla, un recinto amurallado. Advenizos de toda índole (...) aparecieron de repente en esas calles que constituían el dominio del barrio”<sup>254</sup>. Es interesante notar que nuevamente la utilización del muro, de la muralla, sirve al narrador, que en este caso lo asocia con la preservación de un modo de vida, contra la invasión de otras clases sociales. Ya cuando Alberto salta el muro del colegio para encontrarse con Teresa (cuando piensa que Ricardo salió para encontrarla y que descubrirá toda la verdad sobre su traición y relación con Teresa), se encuentra con una ciudad decolorida y extemporánea donde se sobreponen el pasado colonial y la “tugurización” moderna: “[a]vanza por el paseo Colón, despoblado como una calle de otro mundo, anacrónico como sus casas cúbicas del siglo diecinueve que sólo albergan ya simulacros de buenas familias, fachadas que arden de inscripciones, paseo sin autos, con bancos averiados y estatuas”<sup>255</sup>. El centro de la ciudad ya no es el lugar de las “Grandes Familias”, ahora estas se encuentran en Miraflores o en San Isidro, porque, como explica Salazar Bondy, las “Grandes Familias” no tardaron en adaptarse, aunque con ligeros cambios, a la creciente modernización y urbanización. Formaron barrios aislados que las preservaban dentro de la propia ciudad.

En 1969, Carlos Fuentes afirmaba sobre *La ciudad y los perros*:

---

<sup>253</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 307.

<sup>254</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 228.

<sup>255</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 214.

En la prosa oblicua de Vargas Llosa laten, como corazones gemelos, dos símbolos: el plantel militar, ese microcosmos que es centro de enseñanza, cuartel y cárcel, y la ciudad abierta. Esta polarización afecta y revela, de inmediato, una estructuración semejante de la vida y del lenguaje. En el microcosmos, el todo precede a las partes; en el macrocosmos, esa relación se invierte. En el primer caso, el lenguaje está subordinado a las estructuras previas, sincrónicas; en el segundo, representa la libertad caótica de la diacronía. Pero el cuartel es sólo la sociedad en miniatura; la sociedad es el cuartel gigantesco, la prisión social de la que hablaba William Blake.<sup>256</sup>

En esta cita podemos percibir dos procesos estructurantes de esta novela: primero, la utilización del colegio militar como figuración microcósmica de la sociedad limeña (pero también peruana), también ella percibida como una prisión social (semejante a los términos que algunos años después Foucault elaboraría cuando compara la sociedad moderna con una prisión donde los ciudadanos internalizan el control social y, luego, mantienen la eficacia disciplinaria del sistema); y segundo, la utilización de esos dos símbolos para transformar el lenguaje, la narración. Anteriormente ya habíamos mencionado la pretensión del escritor de concretizar narrativamente la experiencia cotidiana de lenguaje y narración. Si en la representación de la ciudad, Vargas Llosa utiliza un discurso diacrónico, como refiere Fuentes, lo hace para dar una sensación históricamente asentada en la realidad que, sin embargo, es pulverizada por el discurso sincrónico de los propios personajes donde el discurso es sobrepuesto y simultáneo y termina muchas veces negando la historicidad aparente de la narración, una vez que la ultrapasa. En este sentido, Vargas Llosa al concentrar esos personajes de diferente proveniencia, etnia y clase social en el espacio cerrado del colegio militar, concretiza las nociones bajtinianas de poliglosia (la lucha que ocurre entre diferentes lenguajes) y heteroglosia (la lucha que se evidencia dentro del lenguaje mismo entre dialectos, purificaciones, renovaciones, e hibridaciones, por ejemplo). Los primeros capítulos de la novela evidencian la tensión dentro del cuartel: el robo del examen de química, las escapatorias, los juegos sádicos y masturbatorios, el contrabando de cigarros y alcohol, y el propio lenguaje utilizado por los estudiantes son la forma de introducir dentro de ese espacio cerrado la vida libre que los cadetes imaginan que se encuentra fuera, en la ciudad. De esta forma, los adolescentes, pretendiendo ser libres y rebeldes, terminan por

---

<sup>256</sup> Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos Joaquín Mortiz, 1969, pp. 37-38.

sacrificar su libertad parodiando el mundo de los adultos (dentro del colegio, pero también después de abandonarlo, como referimos anteriormente sobre el personaje de Fernández). En este sentido, Carlos Fuentes introduce tres otras importantes nociones referentes a la novela de Vargas Llosa: primero, la aproximación inevitable de la adolescencia con el fascismo y la idea de que esta novela es un *bildungsroman* colectivo, donde el adolescente: “es otro, ante sí mismo y ante los demás, y se venga de esa distancia”<sup>257</sup> y la noción de maduración que se liga inevitablemente con la corrupción: “el adulto quiere que el adolescente madure a fin de que se corrompa, de que participe de la podredumbre del adulto”<sup>258</sup>. Estas nociones que Fuentes rápidamente intuye en la obra de Vargas Llosa son fundamentales para comprender el discurso narrativo ahí presentado. El mundo de los cadetes del colegio militar es un mundo con leyes inviolables: sobre todo, el poder se encuentra en manos de los más fuertes y no puede ser contestado (en la novela, el poder pertenece a los miembros del Círculo: Boa, Rulos, Cava, pero sobre todo a Jaguar que: “era el obispo”<sup>259</sup>) y la ley más importante es la de la no delación, la de aguantar las consecuencias sean las que sean. Estas dos leyes serán aquellas que terminarán por ser violadas y aquellas que influirán no sólo en el desarrollo de la historia misma sino, sobre todo, en el carácter de los propios personajes: la corrupción de los valores éticos y la pérdida de cualquier carácter de redención de la adolescencia, o sea, la entrada en la vida adulta y la ocupación del individuo del espacio en la sociedad urbana que invariablemente lo corrompe. Esta trasgresión de valores y de leyes inexorables forma parte de la propia adolescencia y llevará a la entrada en el mundo adulto; sin embargo, importa analizar el tenor de esa trasgresión y cómo se caracteriza. Dos personajes en la novela optan por la delación: Ricardo, primero, y Alberto después. Ricardo, cansado de las humillaciones que vive en el interior del colegio y del encierro obligatorio al que está confinado hasta que se descubra al autor del robo del examen, decide denunciar a Cava como el responsable, de manera que pueda salir del colegio y encontrarse con Teresa (no sabe, sin embargo, que Teresa ya está ligada a Alberto – el único amigo que Ricardo tiene y a quien pidió que le entregara sus mensajes). Las razones que enuncia Ricardo para la denuncia se relacionan a la forma como él es tratado dentro del colegio por sus compañeros que lo llaman “Esclavo” y por su comprensión de que es ajeno a aquella comunidad

---

<sup>257</sup> FUENTES (1969), p. 38.

<sup>258</sup> FUENTES (1969), p. 39.

<sup>259</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 86.

estudiantil: “en el fondo, todos ellos son amigos. Se insultan y se pelean de la boca para afuera, pero en el fondo se divierten juntos. Sólo a mí me miran como a un extraño”<sup>260</sup>. Sin embargo, la delación es también producto de esa sensación de que fuera de ese espacio encerrado, en la ciudad y con Teresa, le espera algo que lo redimiría, una impresión de que la ciudad abierta le puede dar algo que le está vedado en el seno amurallado del colegio. La delación de Alberto es más problemática y ambigua. Después de la muerte de Ricardo durante un entrenamiento militar (no se sabe quien disparó o si fue un tiro accidental), Alberto denuncia al Jaguar como el responsable de la muerte de Ricardo. ¿Que intención tiene Alberto al denunciar al Jaguar sin pruebas concretas? Existen por lo menos tres posibles explicaciones para el acto de Alberto: primero, redimir la muerte del amigo perseguido por todos dentro del colegio (la razón más noble); vengarse del Jaguar, de su autoridad dentro del colegio, y tal vez de una cierta dosis de inferioridad o admiración que siente por la postura de ese compañero: “[y] tú imitas la risa del Jaguar – dice el Esclavo, suavemente –; eso debería darte más pena”<sup>261</sup> (la razón más mezquina); o tal vez deshacerse de ese sentimiento de culpa, ya que él mismo traicionó a Ricardo al haberse juntado con la joven que su amigo quería y por haberle mentado (la razón más comprensible). De cualquier forma, la intención de Alberto termina por no tener consecuencias y pone en movimiento la propia ambigüedad de la justicia. En su afán de delación, Alberto denuncia no sólo al Jaguar, sino a todos sus compañeros (las salidas por el muro, el tráfico de tabaco y alcohol): “[l]os oficiales no pueden saber lo que pasa en las cuadras. Es como si fuera otro mundo. (...) Todos son culpables de algo, muy bien. ¿Y usted qué era? – Todos éramos todo – dijo Alberto –. Sólo Arana era diferente. Por eso nadie se juntaba con él.”<sup>262</sup>. Ese otro ámbito, el de los cadetes, al percibir que fue descubierto, concluye que la delación partió del Jaguar (que se encuentra aislado hasta que el caso sea discutido por el consejo militar). El único oficial interesado en descubrir la verdad de lo que pasó en el campo de entrenamiento, el teniente Gamboa, insiste en una investigación, sin embargo, para el colegio, lo más conveniente es que la muerte de Ricardo sea considerada como un accidente y, de esta manera, compra el silencio de Alberto con un chantaje: le presenta los manuscritos eróticos que éste había escrito. Alberto se retrae en su acusación y el teniente Gamboa, culpable por persistir en una investigación peligrosa para todos los

---

<sup>260</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 195.

<sup>261</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 34.

<sup>262</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 409.

militares, por insistir en que se sigan las reglas militares de investigación y castigo, es enviado a una lejana guarnición en el sureste peruano, en Juliaca. De esta forma: “[l]a justicia al absolver a todos, ha condenado a todos”<sup>263</sup> por que a partir de ese momento el verdadero carácter de los personajes es dado a conocer, y como había dicho Alberto, todos eran culpables. Cuando regresa el Jaguar con sus compañeros, estos se vuelven contra él (otra regla es violada, el poder del Jaguar deja de ser incontestable) y todos creen que es él el soplón. En ese motín, Alberto cree que el Jaguar se defenderá acusándolo a él de ser el verdadero traidor, aquél que denunció a todos sus compañeros, pero el Jaguar no lo hace y Alberto, ya tranquilo, se une a la masa que acusa al Jaguar: “[e]staba fascinado por ese espectáculo y, súbitamente, desapareció el temor de que su nombre estallara en el aire de la cuadra y todo el odio que los cadetes vertían en esos instantes hacia el Jaguar se volviera hacia él. Su propia boca, detrás de los vendajes cómplices, comenzó a murmurar, bajito: «Soplón, soplón»”<sup>264</sup>. Fuentes refiere que: “la visión de la justicia es absoluta; la de la tragedia ambigua”<sup>265</sup>, debido a que todos los personajes (y los lectores) en el final de la novela saben que existe un abismo trágico y ambiguo entre lo que se sabe y lo que se hace. En el epílogo de la novela, Jaguar busca a Gamboa antes de que éste parta para su nueva colocación y confiesa que mató a Ricardo y se explica: mató al Esclavo para salvar a la sección, ya que éste era un traidor de las leyes de los cadetes, pero que, ahora, éstos se habían volteado contra él. Explica que si no denunció a Alberto fue porque nunca sería un soplón, el ser más bajo y cobarde que existe, pero que la sección (a la que consideraba como su familia) lo tenía acusado cobardemente: “[y]o no sabía lo que era vivir aplastado. (...) ahora comprendo mejor al Esclavo. Para él no éramos sus compañeros, sino sus enemigos. (...) Yo quería vengar a la sección, ¿cómo podía saber que los otros eran peores que él, mi teniente?”<sup>266</sup>. Pero el teniente Gamboa sabe que aquella confesión es inútil, que el ejército no quiere otra solución para la muerte del cadete Arana que la de un accidente: “cuando un enemigo está sin armas y se ha rendido, un combatiente responsable no puede disparar sobre él. No sólo por razones morales, sino también militares; por economía. Ni en la guerra debe haber muertos inútiles. Usted, me entiende, vaya al colegio y trate en el futuro de que la muerte del cadete Arana sirva para algo”<sup>267</sup>. Jaguar

---

<sup>263</sup> FUENTES (1969), p. 41.

<sup>264</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 500.

<sup>265</sup> FUENTES (1969), p. 35.

<sup>266</sup> VARGAS LLOSA (2003a), pp. 523-524.

<sup>267</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 525.

permanece en el colegio durante los últimos meses como un exiliado, como si fuese: “él quien estuviera castigando a la sección”<sup>268</sup>. En el final de la novela, los papeles de los personajes giran: Alberto es, en realidad, un traidor y un cobarde, alguien que no pretende arriesgar su posición social; y Jaguar comienza a definirse como alguien que, a pesar de haber maltratado a sus compañeros, nos aparece súbitamente como siendo el personaje de mayor carácter moral en la novela. Aún cuando todos están contra él, Jaguar no denuncia, no traiciona, se mantiene fiel a sus valores. En ese mismo epílogo, un narrador en tercera persona nos hace la relación de lo que ocurrió con el Jaguar pasados algunos años después de haber salido del colegio: trabaja en un banco y está casado con el amor de su infancia, Teresa (la misma de quien estaba enamorado Ricardo y que se relacionó con Alberto). En el diálogo que mantiene con el flaco Higuera, percibimos que persiste la fidelidad a los amigos. En este contexto, conviene, entonces, cuestionar la propia confesión de Jaguar. Roger Caillois<sup>269</sup> fue el primero en negar veracidad a la confesión del Jaguar y el propio Vargas Llosa intuye que, contra el propio origen de su novela, contra su propia convicción de autor, Jaguar no asesinó al Esclavo, sino que se atribuye la muerte para, tal vez, asumir el papel que la suerte, la justicia y lo que piensa como su destino le otorgaron. Este doble final nos parece el más interesante, ya que prolonga la ambigüedad que el propio texto construye desde el principio y permite una interpretación abierta de la narrativa. Así, podemos preguntarnos si la opción por la delación no podría ser analizada como una forma de contestar un espacio físico y social dentro del medio al que los personajes pertenecen o se mueven. En el caso de Ricardo la delación surge como forma de contestación del poder ejercido en el colegio militar tanto por los alumnos como por los propios militares que impusieron el encierro. Nos es presentada como la única forma de ejercer simbólicamente su poder sobre ellos (acusando al verdadero culpable y violando la ley no escrita de la no delación) y de esta forma ganar la posibilidad de dejar el encierro y escapar para el ambiente abierto de la ciudad. El caso de Alberto demuestra también esa posibilidad de contestar el espacio del colegio (ordenado, cerrado e inflexible) y de alguna manera el espacio social al que pertenece, ya que su acusación pone en peligro las aspiraciones impuestas por su familia. Sin embargo, al serle demostrado que la persistencia en la acusación lo puede realmente poner en peligro frente a la familia, decide recular para de

---

<sup>268</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 509.

<sup>269</sup> Confrontar el artículo “Vargas Llosa no entendía *La ciudad y los perros*”, *El País*, junio, 20, 2012, encontrado el 02.11.12 en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340211749\\_575823.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340211749_575823.html)

este modo reivindicar el espacio al que verdaderamente cree pertenecer. La fidelidad ya no existe para con sus compañeros (a quienes delata), para con Ricardo (cuya muerte no se aclara) ni siquiera para con Jaguar (que al no denunciarlo lo protege pero que éste ataca y deja que se le imputen las acusaciones que él mismo hizo). La marcha atrás en la delación en Alberto funciona como un activador de las verdaderas intenciones del personaje, de la posibilidad de recuperar el espacio social y geográfico al que pertenece – su espacio urbano de derecho en Miraflores – y su verdadera fidelidad a partir de ese momento. La no delación de Jaguar es, por el contrario, una posición moral, pero la confesión final (si la analizamos a partir de los comentarios de Caillois) nos parece la tentativa del personaje de relacionarse al espacio – social y geográfico – al que cree pertenecer. La no aceptación de la misma por parte de Gamboa, sin embargo, posibilita a Jaguar un movimiento espacial que este creía que le estaba vedado.

Dentro de la novela hay todavía dos figuras importantes metafóricamente: la perra Malpapeada (o mal alimentada) y la vicuña<sup>270</sup>. La perra se relaciona inevitablemente con los propios cadetes (los “perros” del tercer año, los eslabones más bajos en la cadena social del colegio militar y que dan título a la novela) y como ellos, experimenta afecto y violencia, compañerismo y agresión. Es constantemente atormentada por los cadetes, sobre todo por los que pertenecen al Círculo e, inclusivamente, su compañero más fiel, Boa, termina, en un acceso de furia, por partírle una pata que no sanará más. Sin embargo, a través del mismo Boa, presenciamos momentos de afecto y de compañerismo:

Tengo pena por la perra Malpapeada que anoche estuvo llora y llora. Yo la envolvía bien con la frazada y después con la almohada pero ni por ésas dejaban de oírse los aullidos tan largos. (...) Así que la cargué y la llevé hasta el descampado y la puse sobre la hierbita y le rasqué un rato el cogote y después me vine y esta vez no me siguió. Pero dormí mal, mejor dicho no dormí.<sup>271</sup>

Y en la descripción de la perra hecha por el Boa, encontramos que muchas veces aquélla es humanizada (lo que no siempre acontece con los propios cadetes; el ejemplo del Jaguar es notorio: cuando es descrito por los compañeros éste parece no poseer

---

<sup>270</sup> Sería interesante notar que muchos de los sobrenombres dados a los cadetes dentro del colegio militar se relacionan con el mundo animal, como por ejemplo los casos de Boa, Jaguar y, por otro lado, la propia descripción de los militares tiene casi siempre connotaciones animalescas, digamos, bestiales.

<sup>271</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 273.

ninguna emoción): “aunque sea una perra que no comprende las cosas pero a veces parece que comprende”<sup>272</sup> y es caracterizada como poseedora de características humanas: “[l]a Malpapeada es chusca, una mezcla de toda clase de perros, pero tiene un alma blanca”<sup>273</sup>, en oposición a la mayoría de los cadetes que son indios y mestizos (ser blanco, ya se dijo, es un valor dentro de la institución – y en la sociedad peruana en general – contrapuesto a la diversidad étnica del colegio). De esta forma, el mundo animal se aproxima del humano: basta recordar que los alumnos asumen tener relaciones con ciertos animales mientras que los animales tienden a humanizarse. La vicuña es otro animal que podría ser entendido simbólicamente. El propio texto, desde sus primeras páginas nos da la clave para esta posible interpretación:

Dos años y medio atrás al venir a Lima para terminar sus estudios, lo asombró encontrar caminando impávidamente entre los muros grises y devorados por la humedad del Colegio Militar Leoncio Prado, a ese animal exclusivo de la sierra. ¿Quién había traído la vicuña al colegio, de qué lugar de los Andes? Los cadetes hacían apuestas de tiro al blanco: la vicuña apenas se inquietaba con el impacto de las piedras. Se apartaba lentamente de los tiradores, con una expresión neutra. «Se parece a los indios», pensó Cava.<sup>274</sup>

La vicuña, serrana, que “se parece a los indios” es una figura ajena, extranjera a la metrópolis y, como los propios indios, es blanco de la persecución y el hostigamiento. Pareciera que como tantos migrantes de la provincia, de la sierra, de los Andes, también la vicuña migró para la gran ciudad en esos años cincuenta de intensa migración urbana y costera. Sin embargo, a pesar de la ocupación del espacio urbano, esa figura, como los indios y mestizos que migraron para Lima, sufre de rechazo y está relegada a ocupar un lugar que no le pertenece dentro de la ciudad criolla.

La división social existente en la Lima de los años cincuenta (y en todo el Perú) es también abordada por otros autores peruanos importantes. José María Arguedas publicó durante esa década y la siguiente obras que describían la realidad escindida del Perú, de sus etnias y de la propia lengua: en su obra, además del español, encontramos el quechua. Esta particularidad en Arguedas proviene de la tradición indigenista de inicios del siglo XX en el Perú; sin embargo, su obra sobresale dentro de esta tradición

---

<sup>272</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 286.

<sup>273</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 274.

<sup>274</sup> VARGAS LLOSA (2003a), p. 19.



sobre todo por la superación de un cierto idealismo e ingenuidad en lo que se refiere al problema del indio, problema que Mariátegui había abordado y analizado extensivamente. Nos referiremos a *Los ríos profundos* porque nos parece esencial para comprender la tradición en que se inscribe *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa. Esta novela de Arguedas, publicada en 1958, fue prologada por el propio Vargas Llosa para la edición de la Biblioteca Ayacucho (ambos narradores fueron admiradores de la obra de cada uno<sup>275</sup>). Es posible trazar un paralelismo entre ambas novelas. Ambas obras se insertan en el marco del pasaje de la infancia y juventud para la vida adulta dentro de un internado: en el caso de Vargas Llosa el colegio militar en Lima, en el de Arguedas encontramos un colegio dirigido por religiosos en Abancay. Las dos obras abordan las temáticas sexuales y étnicas que marcan la juventud y la sociedad peruanas. Además de las diferencias de carácter formal (la novela de Arguedas es mucho más tradicional en la presentación de la intriga: existe un narrador en primera persona, el joven Ernesto, que apenas se transforma en tercera persona durante una página de la novela), la mayor diferencia podría ser aquella que anota el crítico peruano Antonio Cornejo Polar que acuñó el término “literatura heterogénea” para caracterizar novelas como la de Arguedas. Cornejo Polar entiende que las novelas de éste son heterogéneas<sup>276</sup> porque se sitúan en un cruzamiento conflictivo y ambiguo entre dos sociedades y dos culturas y se diferencian de las literaturas homogéneas que circulan dentro solamente de una esfera social (de producción, referente, distribución y consumo). Cornejo Polar subraya también que el estilo utilizado por Arguedas:

---

<sup>275</sup> Basten como muestra este testimonio de Vargas Llosa: “Entre mis autores favoritos, esos que uno lee y relee y que llegan a constituir su familia espiritual, no figuran casi los escritores de mi propio país. Con una excepción: José María Arguedas. Es, entre los escritores peruanos, el único con el que he llegado a tener una relación verdaderamente pasional, como la que tengo con Flaubert o con Faulkner o la que tuve con Sartre. No creo que Arguedas fuera un gran escritor, como los que he mencionado, sino un buen escritor que escribió por lo menos una novela muy hermosa, lograda de principio a fin, *Los ríos profundos*, pero en cuyas otras obras, aunque sean éxitos sólo parciales, hay siempre elementos seductores y conmovedores. Creo que mi interés por José María Arguedas no se debe sólo a su obra sino, también, a su caso, privilegiado y patético. Privilegiado porque en un país escindido en dos mundos, dos lenguas, dos culturas, dos tradiciones históricas, a él le fue dado conocer a ambas realidades por igual, íntimamente, en sus miserias y en sus grandezas, y, por lo tanto, José María Arguedas tuvo una perspectiva muchísimo más amplia que la mía y que la de la mayor parte de los escritores peruanos sobre nuestro país.”, Mario Vargas Llosa, “José María Arguedas: entre la ideología y la arcadía” (1981), p. 753, *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, n. 200, 2002, pp. 753-763. Por otro lado, Arguedas, cuando cuestionado sobre los autores que más admira, responde que, además de Juan Rulfo, “admir[a] muchísimo a Mario Vargas Llosa”, en José María Arguedas, *Los ríos profundos* (1958), Prólogo de Mario Vargas Llosa, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 317.

<sup>276</sup> Este término ha tenido varias definiciones distintas entre los críticos latinoamericanos. Cornejo Polar lo utiliza para definir cierto tipo de literatura, José Joaquín Brunner, por su parte, se sirve del término heterogeneidad cultural para definir la modernidad y posmodernidad latinoamericanas (Cfr. José Joaquín Brunner, “Modernidad y posmodernidad en la cultura latinoamericana” en *El espejo trizado: ensayos sobre la cultura y políticas culturales*, Santiago de Chile, FLACSO, 1988, pp. 207-239).

[R]elated to a totally invented, even artificial language, since it is made from the syntactic Quechua matrix, which then materializes lexically in Spanish (...) With this fictitious language, Arguedas nevertheless achieves a surprising level of authenticity: if, on one hand, he can reveal the real nature of the world of reference, on the other hand, he is capable of revealing, with brilliance, the root of a major conflict, the dismembered constitution of a society and a culture that still, after centuries of coexistence in the same space, cannot tell their history without the attributes of a conflictive and often tragic dialogue.<sup>277</sup>

De este modo, parece que, al contrario de la de Arguedas, la obra de Vargas Llosa se caracterizaría como “homogénea”, ya que la producción, la distribución y el consumo de su obra se llevan a cabo dentro de la misma esfera social, un caso de: “a society speaking to itself”<sup>278</sup>, sin embargo, podemos cuestionar si *La ciudad y los perros* no solamente no busca insertarse en un ámbito más universal que el sistema social peruano o si en la obra no podremos encontrar rasgos de referentes cuya identidad sociocultural difiere del sistema que produce el texto literario.

Por otro lado, tanto Vargas Llosa como Arguedas, describieron la fragmentación social y cultural que aquejaba al Perú, desde la provincia hasta la capital. Por eso, ese empeño que ambos, de distintas formas, mantenían con la literatura, una literatura de alguna manera comprometida con la sociedad, permite que sus obras se comuniquen entre sí, sobre todo en el abordaje de los problemas étnicos estigmatizantes de la sociedad peruana y de la propagación de la ideología colonial y criolla que también Salazar Bondy y Mariátegui analizaron.

Alfredo Bryce Echenique, peruano también, contemporáneo de Vargas Llosa, publicó su primera novela en 1970, *Un mundo para Julius*, donde, desde la perspectiva de la clase alta limeña, recorre la infancia de Julius. Siempre con un acento paródico, humorístico y hasta satírico (un recurso discursivo para minar narrativamente el

---

<sup>277</sup> Antonio Cornejo Polar, “Indigenismo and Heterogenous Literatures: Their Double Sociocultural Statute” (1978), pp. 114-115, Christopher Dennis, trad. en SARTO; RÍOS; TRIGO, pp. 100-115. [“Referente a un lenguaje totalmente inventado, incluso artificial, ya que está construido por la matriz sintáctica quechua, que luego se materializa lexicalmente en español (...) Con esta lengua ficticia, Arguedas alcanza, sin embargo, un sorprendente nivel de autenticidad: sí, por un lado, revela la verdadera naturaleza del mundo de referencia, por el otro, es capaz de revelar, con brillantez, la raíz de un conflicto mayor, la constitución desmembrada de una sociedad y una cultura que aún, después de siglos de coexistencia en el mismo espacio, no consigue contar su historia sin los atributos de un diálogo conflictivo y muchas veces trágico”. La traducción es mía.]

<sup>278</sup> CORNEJO POLAR (2004a), p. 104. [“una sociedad hablándose a sí misma”. La traducción es mía.]

deterioro progresivo del espacio urbano y lo que éste incorpora), Bryce Echenique describe la clase aristocrática del Perú, su poder y su frivolidad, su clasismo y su racismo, su indiferencia frente a las clases sociales más pobres y los mestizos (que en la novela aparecen como empleados). Sin duda en esta obra, el autor peruano dio forma narrativa a los presupuestos analizados por Salazar Bondy en *Lima la horrible*. En esta obra, pero todavía de forma más patente en *No me esperen en abril*, Bryce Echenique describe la frivolidad de las clases dirigentes del Perú y la continua degradación moral, ética y social que el tiempo les imprimió. El diálogo con *Lima la horrible* es notorio en la novela de 1995: “todo aquello que fue la arcadia y la siesta colonial para Sebastián Salazar Bondy en su *Lima la horrible*, tan moralmente horrible que en ella ni siquiera era necesario que todo cambiara para que todo siguiera igual”<sup>279</sup>. El diálogo en la obra de Bryce Echenique se extiende incluso a *La ciudad y los perros* (a través de la parodia, por ejemplo en el caso de Manongo durante el desfile militar en el colegio, la agresión del militar y de sus colegas, que terminará con el ataque de nervios que llevará al protagonista a ser expulsado del colegio; o las constantes alusiones a la falta de jaguares en Lima o, incluso, la repetición constante del epígrafe del poeta Carlos Germán Belli que Vargas Llosa utiliza en esa novela: “en cada linaje el deterioro ejerce su dominio”) y a *Conversación en La Catedral* del mismo Vargas Llosa (aquí también se describe el periodo de la dictadura militar de Manuel Odría, y el autor actualiza la frase célebre de la novela de Vargas Llosa: “¿En qué momento se había jodido el Perú?”<sup>280</sup> en: “¡El Perú se sigue jodiendo, carajo!”<sup>281</sup>), por ejemplo. No es de extrañar, entonces, que el epígrafe de la novela sea una crítica a la prevalencia fantasmal de un orden que hace mucho debería haber desaparecido, pero que medra ininterrumpidamente, sin modificaciones:

Como el pueblo de Pedro Páramo, el Perú era un lugar gobernado por entes que ya habían desaparecido de la realidad hacía mucho tiempo... Nada se resolvió en los años cincuenta: simplemente aparecieron los personajes del drama de los años siguientes... Cada amanecer iluminaba un mundo idéntico a su víspera. No estaba en discusión el sistema sino sólo la identidad de sus conductores (...)<sup>282</sup>

<sup>279</sup> Alfredo Bryce Echenique, *No me esperen en abril*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 472.

<sup>280</sup> VARGAS LLOSA (2006), p. 15.

<sup>281</sup> BRYCE ECHENIQUE (1995), p. 453.

<sup>282</sup> Guillermo Thorndike, citado en BRYCE ECHENIQUE (1995), p. 10.

Casi en el final de la novela, el protagonista, decepcionado con Lima, con Perú, con sus gentes, dice su desilusión con las palabras de otros autores peruanos: “[e]l cielo sin ciudad [Salazar Bondy] y la ciudad sin jaguares [Vargas Llosa]... Y la humedad y el deterioro [Belli] – dijo Manongo”<sup>283</sup>. En esta frase casi final, el protagonista se siente ajeno a la ciudad donde nació y creció y comprende que el tiempo ejerció su deterioro en la generación de sus compañeros de colegio y que ya no existen jaguares que impetuoso, valientes y fuertes recorran aquella ciudad. Como en *Conversación en La Catedral* de Vargas Llosa a través del protagonista, Santiago, también Manongo, más que intentar recapturar una inocencia original, procura entender cuando e por qué la promesa de América (en este caso, Perú) fue traicionada<sup>284</sup>. Hay todavía la referencia explícita a un cierto pensamiento criollo de permanencia de valores caducos que el autor aproxima a la obra de Ricardo Palma, autor de *Tradiciones peruanas*, una recopilación de historias tradicionales peruanas que el autor buscó en los anales históricos del país, principalmente en el Archivo de la Inquisición en Lima:

Aunque las tradiciones abarcan el más amplio registro histórico que se haya dado en la literatura del Perú – desde los Incas hasta comienzos del siglo XX -, el nombre de Palma está vinculado estrechamente a su época favorita: la colonia (...)  
Hubo en él, como lo evidencian las aproximadamente cuatrocientas tradiciones que tratan de esa época, una devoción colonial, que luego condujo a una rápida

---

<sup>283</sup> BRYCE ECHENIQUE (1995), p. 590.

<sup>284</sup> Cfr. LEHAN, pp. 206-220. Lehan, al analizar la obra de Francis Fitzgerald, *The Great Gatsby*, define a Gatsby como la última representación romántica de un ideal imposible porque no puede sobrevivir en el medio urbano moderno. Por eso, el hombre moderno es una víctima nostálgica, luego trágica, por un pasado no contaminado que la ciudad moderna volvió imposible. Al utilizar el trabajo de Oswald Spengler, *The Decline of the West*, Lehan establece que Occidente (Europa y después América) está perdiendo su vitalidad y que la caída de Roma anticipa la caída de Londres, París y Nueva York, ya que los Césares contemporáneos, como los Césares romanos serían eventualmente derrocados por nuevos bárbaros. Así, podemos establecer una relación con América Latina, porque de la misma manera en que el sentimiento de maravilla persistió en los marineros que divisaron la costa americana, esa sensación de espanto, vitalidad y posibilidad se perdió cuando el continente fue colonizado. Así, como *The Great Gatsby*, también *Conversación en La Catedral* y *No me esperen en Abril*, son novelas sobre el continente americano: “the state of mind, concept of self, and realm of possibilities that made America possible” (207) [“el estado mental, el concepto identitario, y el reino de posibilidades que tornaran a América posible”. La traducción es mía.] y que se perdieron a partir de la colonización y con la formación de las ciudades modernas, instituidas por gente sin relación con el suelo (nómada, sin raíces y sin tradiciones reales), o sea, con la constitución de “ciudades parasitarias”. Porque las ciudades del continente americano son diferentes de las europeas: son una representación, más que una duplicación de las ciudades del viejo continente, ya que en Europa éstas tuvieron que definirse en relación (y oposición) con sus orígenes medievales y con las transformaciones posteriores al feudalismo. En el continente americano, las ciudades tuvieron que definirse en oposición a la naturaleza, con la tierra virgen. Para que la ciudad americana tuviese éxito, tendría que existir una ruptura con el pasado europeo, tendría que crearse una nueva realidad urbana, lo que sin embargo no sucedió y las volvió igualmente fallidas (cfr. LEHAN, p. 170).

identificación del autor con sus temas: Palma colonialista, fue otra acusación que sus detractores usaron.<sup>285</sup>

No es, sin embargo, de extrañar que tanto literariamente como críticamente, Palma sea utilizado tanto por Bryce Echenique como por Salazar Bondy para reprobado la permanencia de los valores aristocráticos relacionados con la colonia y que en pleno siglo XX aún permanecieron en el imaginario peruano de las clases dominantes. Las *Tradiciones* de Palma lograron configurar la imagen que Perú tenía del pasado y de su indeleble vigencia como reflejo de la experiencia colectiva nacional.

A través de las obras analizadas podemos confirmar la importancia del contexto histórico y social dentro de la narrativa peruana a lo largo del siglo XX, sobre todo en aquella que hace referencia a las décadas del cincuenta y del sesenta.

### **III. 3. Nuevos narradores peruanos. Una nueva visión urbana y el aparente regreso a una concepción binómica de la metrópolis versus el campo**

Como vimos anteriormente, el indigenismo es entonces una constante en la narrativa peruana y en determinados momentos reaparece renovado como en los casos de José María Arguedas, Manuel Scorza y Laura Riesco. Sin embargo, la modernidad es esencialmente urbana y la literatura desde temprano se apropió de la realidad cosmopolita urbana y la literatura peruana no fue la excepción. El caso más evidente de vanguardia citadina peruana fue *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán (apadrinado por Mariátegui), sin embargo, la cara placentera de Lima aparece impregnada por la nostalgia de un mundo ameno y provinciano, ajeno al desgaste urbano y al mundo extranjerizante de la metrópolis, salvaguardada en un barrio, como el de Barranco en esta obra en particular. Pero fue, sobre todo, en la década del cincuenta que la agenda narrativa urbana alcanzó el nivel de proyecto colectivo con escritores como Mario Vargas Llosa, Carlos Eduardo Zavaleta, Julio Ramón Ribeyro y Oswaldo Reynoso, en el contexto de los proyectos de modernización social cuyo rostro más evidente (y casi único) era Lima. ¿Cómo conciliar, entonces, estas dos agendas narrativas dominantes (y aparentemente contradictorias) dentro de la literatura peruana contemporánea de finales

---

<sup>285</sup> José Miguel Oviedo, "Palma entre ayer y hoy", p. XXXVI en Palma, Ricardo. *Cien tradiciones peruanas* (1872-1910), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. IX-XLI.

del siglo XX e inicios del XXI? La solución literaria se generó a partir de la propia historia social peruana. El 17 de mayo de 1980 se iniciaron las primeras acciones armadas de una de las alas del Partido Comunista de Perú – Sendero Luminoso – liderado por el profesor Abimael Guzmán. La guerra civil entre Sendero Luminoso y el Estado peruano duraría casi dos décadas y sería responsable, según los informes de la Comisión de la Verdad de casi 70,000 muertos (causados tanto por Sendero Luminoso como por las propias fuerzas armadas gubernamentales: la gran mayoría de las bajas fueron civiles). Como inicialmente el conflicto se desarrollaba a más de 500 km de distancia de la capital (los muertos eran sobre todo indígenas andinos pobres, algunos militares y terroristas) la literatura peruana de los años noventa era mayormente urbana y, como ya referimos, preocupada con la vida citadina de jóvenes de la clase media.

En un artículo publicado en 1984, Alfonso la Torre reflexiona sobre las formas de violencia que asolan Perú y la distancia que las obras artísticas peruanas toman de esa realidad y se pregunta: “[a] partir de Ayacucho y sus masacres (...) y el modo inmediato, frontalmente catártico en que la televisión introduce el horror en nuestra casa y en nuestra conciencia, ¿vamos a seguir escribiendo las mismas novelas, los mismos cuentos y haciendo las mismas películas que antes?”<sup>286</sup> Esta exhortación a la toma de conciencia por parte de los escritores peruanos que durante la década del ochenta y el noventa se aproximaron en gran medida a la literatura de la llamada “generación Anagrama” española y estadounidense, siendo Jaime Bayly el gran ejemplo paradigmático de la época en el caso de Perú, es parodiado por otro escritor peruano, Iván Thays, en el cuento “Primer encuentro con Tomás” en que un escritor peruano defiende su literatura como una forma de ver el mundo y que le es rebatida por otro escritor: “pero también de evadirlo. (...) No fuiste capaz de entender nada. Tampoco Lima la entendiste. Mira, Sendero estaba ahí, la sangre, la tragedia... y tú, escribiendo sobre ti mismo, el infinito regodeo del yo”<sup>287</sup>.

En este contexto, a partir del cambio de siglo (cuando el conflicto armado estaba prácticamente extinto) surge un fenómeno distinto en las letras peruanas: el apareamiento de novelas *neopolicíacas* (mezcla de *hard-boiled*, novela negra y novela social). Este nuevo subgénero deja de lado el enigma policiaco para denunciar la

---

<sup>286</sup> Alfonso la Torre, “El arte y el bonzo incendiado”, 1984 citado en Luis Fernando Vidal, “La ciudad en la narrativa peruana”, p. 75 en Campora, Rosalba (coord.). *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1989, pp. 73-101.

<sup>287</sup> Iván Thays, “Primer encuentro con Tomás”, p. 500 en Becerra, Eduardo (ed.). *Lineas aéreas*, Madrid, Lengua de Trapo, 1999, pp. 487-502.

violencia dominante – dar cuenta de la guerra interna vivida en los años ochenta y noventa, de los traumas y de las dicotomías sociales y políticas. Las tramas no son narradas por un policía o detective, sino por el hombre común que se ve insertado en una trama política y social de violencia que lo toma desprevenido, pero que le concierne directamente.

Este género de novela que se extiende por toda América Latina (la narración de la violencia interna) rápidamente se convierte en fenómeno de mercado y muchas veces termina derivando en un nuevo exotismo: la mirada del extranjero sobre lo extraño y violento del mundo latinoamericano. Algunos ejemplos son Fernando Vallejo en Colombia, Osvaldo Soriano en Argentina, Ferréz en Brasil, Roberto Bolaño de Chile (pero narrando tantas veces la violencia en la frontera de México) y el caso particular de México y de la *narconovela* con autores como Élmer Mendoza.

El interés del mercado editorial internacional (ávido de nuevas visiones de mundo, de la violencia y de lo exótico) rápidamente se apoderó de este subgénero y cada vez más autores latinoamericanos escriben sobre la violencia y el sin sentido de la misma en las sociedades de la América Latina actual. Cada vez más los premios internacionales son ejemplo de esto mismo: las novelas y los autores premiados son jóvenes escritores, narradores de esa violencia. Un nuevo (pequeño) *boom* parece estar dándose en América Latina, pero ahora el Tercer Mundo ya no es el mundo de lo “real maravilloso”, sino el mundo de la violencia. Muchos críticos han discutido la validez de algunos premios que parecen dejar en segundo plano la calidad literaria para concentrarse en la búsqueda de un escritor y de una novela que cumplan con el perfil del momento: América Latina = violencia. De ahí que no sea casual que algunos subgéneros literarios se pongan de moda inmediatamente después de la atribución de un premio. Perú no es la excepción a la regla. El tema de la guerra interna, las acciones terroristas de Sendero Luminoso y las atrocidades cometidas por los propios miembros del Estado y militares contra la población civil está en el origen de dos romances de visibilidad internacional: *La hora azul* de Alonso Cueto y, sobre todo, *Abril Rojo* de Santiago Roncagliolo. El primero fue el vencedor del premio Herralde de 2005 y el segundo del premio Alfaguara de 2006. Este último fue también el vencedor del Independent Foreign Fiction Prize para la mejor novela traducida en el Reino Unido en 2010.

Si la calidad literaria de estas dos novelas puede ser discutible, las dos, no obstante, postulan un cambio interesante: la narración sale de la ciudad para adentrarse

en la provincia, aún cuando el protagonista, como en *La hora azul* es de Lima y ahí vive inmerso en una “sornífera” atmósfera de clase media alta. El género policiaco (la novela negra) es como se sabe esencialmente un género urbano cuyos padres son los estadounidenses Raymond Chandler y Dashiell Hammett. En América Latina casi siempre también se abordó lo policiaco a través de la descripción del submundo urbano. Estas dos novelas, sin embargo, llevaron la novela negra para el interior, para la provincia donde todo comenzó, donde los personajes son pobres y mestizos y son los que verdaderamente sufrieron la violencia. Violencia esta que rebota en la capital, en el narrador blanco de *La hora azul*. Ambas novelas son narradas ya cuando la guerra contra el terrorismo terminó, sin embargo, el pasado histórico y personal regresan para saldar las cuentas. Y como el epígrafe de Javier Cercas de *La hora azul*: “[a] lo mejor uno no es sólo responsable de lo que hace, sino también de lo que ve o lee o escucha”<sup>288</sup>. Cada uno es responsable de lo que aconteció. No es posible ya eximirse de un pasado reciente, aun cuando se vive en Lima y la violencia ocurrió en otro lugar.

En *Abril rojo*, la acción ocurre enteramente en Ayacucho (la provincia más devastada por el conflicto armado). Ahí la violencia entra en una espiral terrorífica de asesinatos y mutilaciones. El conflicto ya terminó y todos (población y gobierno) quieren olvidar el pasado. Todo parece ya “pacificado”. Sin embargo, lo que el escritor parece querer dejar patente es que ese pasado dejó marcas. Cuando la violencia y la muerte se convierten en la única forma de vida, el pasado no puede dejar de incidir en el presente: todos participaron y sus efectos no terminan después de ser decretada la paz.

Con todo, sería un error afirmar que estas dos novelas (debido a su visibilidad) son ejemplo de la preocupación literaria peruana que se inició después del término del conflicto armado. Gustavo Faverón Patriau compiló en 2006 *Toda la sangre: antología de cuentos peruanos de la violencia política*. Ahí refiere que esa percepción es equivocada. La literatura de la violencia habría comenzado en 1974 (antes del inicio de las primeras acciones armadas) con Hildebrando Pérez Huaranca y Miguel Gutiérrez, autores de extrema izquierda y testigos de la formación del movimiento Sendero Luminoso<sup>289</sup>.

Este interés y esta reflexión sobre los años del conflicto armado peruano también se reflejan en el cine. Tal vez por eso, un filme como *La teta asustada* (2009) de

---

<sup>288</sup> Alonso Cueto, *La hora azul*, Lima, Anagrama, 2005, p. 7.

<sup>289</sup> Cfr. el artículo de Gustavo Faverón Patriau en la *Revista Quimera*, n. 281, abril de 2007, encontrado el 09.10.11 en: <http://puenteareo1.blogspot.com/2007/05/violencia-quimera.html>



Claudia Llosa haya sido la grande revelación en los festivales internacionales como el de Berlín de ese año en el que ganó el Oso de Oro. La protagonista (indígena y hablante quechua) es un testigo juvenil de la guerra civil. El conflicto terminó, pero las heridas y el miedo continúan. El indígena continúa siendo puesto de lado y utilizado por la sociedad blanca y burguesa en beneficio propio. Otro filme premiado es *Días de Santiago* (2004) de Josué Méndez. Aquí el protagonista es un exmilitar que regresa a Lima después de terminado el conflicto. Sin empleo y sin apoyo, Santiago ya no es capaz de relacionarse con su familia (está desconectado del mundo), porque si en la guerra sabía lo que tenía que hacer, ahora que terminó no existen órdenes que cumplir. Y la violencia a la que estaba acostumbrado no tarda en hacerse presente en su vida cotidiana.

Sin embargo, a pesar de que algunos países como el Perú hayan organizado políticamente un rescate de la memoria histórica, las narrativas que se escribieron en el periodo que siguió al año 2000 no tenían lugar para la esperanza o para la redención, tal vez, ni para la reparación de la justicia. De ahí que muchas de las narrativas de ese periodo sean ambiguas y demuestren o la participación y la complicidad de toda la población o son apenas un escenario histórico para una narrativa personal. La posibilidad de justicia no existe: víctimas y verdugos están indisolublemente ligados y confusamente mezclados y la verdad es demasiado esquiva y compleja para ser rescatada. Estas mismas nociones sobre la narrativa contemporánea peruana serán abordadas de forma más amplia en el estudio de las novelas centroamericanas que lidiarán en gran medida con la problemática de la guerra civil y del rescate de la memoria histórica.

## IV. Ciudad de México: la narrativa de una metrópolis

“Ven, déjate caer conmigo en la cicatriz lunar de nuestra ciudad, ciudad puñado de alcantarillas, ciudad cristal de vahos y escarcha mineral, ciudad presencia de todos nuestros olvidos, ciudad de acantilados carnívoros, ciudad dolor inmóvil, ciudad de la brevedad inmensa (...) ciudad tejida en la amnesia (...) ciudad perro, ciudad famélica, suntuosa villa, ciudad lepra y cólera, hundida ciudad (...) Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer.”<sup>290</sup>

### IV. 1. De Tenochtitlan a Ciudad de México (del siglo XVI a los inicios del XX)

Las actuales capitales latinoamericanas, entre ellas la Ciudad de México, fueron fundadas durante el periodo de conquista y ocupación europeas. Y si la narración del llamado Nuevo Mundo comenzó quizá con las cartas de navegación de Colón, la historia literaria de lo que se llamaría después Ciudad de México comienza con la primera relación que Cortés envió a los reyes españoles dando noticias de lo que vieron al introducirse en territorio azteca y llegar hasta la capital del imperio: “[l]a cual ciudad [Tenochtitlan/ futura Ciudad de México] es tan grande y de tanta admiración que aunque mucho de lo que de ella podría decir dejé, lo poco que diré creo que es casi increíble”<sup>291</sup>. Décadas después, Bernal Díaz del Castillo, antiguo soldado y subordinado de Cortés en las guerras de conquista, escribe sus memorias de guerra, la “historia verdadera” de lo que fue visto y oído, una relación de primera mano – la suya propia – y con ello da a conocer lo que podría ser considerada la primera gran narración ficcional del nuevo continente (hecha por los conquistadores, en lengua española y exportada para Europa. Dentro del continente había, sin embargo, ya varios ejemplos de narraciones, como el Popul Vuh). Bernal, octogenario, se beneficia de los vacíos, las recreaciones y los errores de su memoria individual tanto como de la mentira abierta y de la mistificación voluntaria para narrar los últimos días de la vieja Tenochtitlan y los primeros de la que pronto sería la capital del virreinato de la Nueva España: “[y]a habrán oído decir en España y en toda la más parte della y de la cristiandad, cómo México es tan gran ciudad, y poblada en el agua como Venecia; y había en ella un gran

---

<sup>290</sup> Carlos Fuentes. *La región más transparente* (1958), México, Alfaguara, 1999, p. 23.

<sup>291</sup> Hernán Cortés en Felipe Garrido (comp.). *Crónica de los prodigios. La huella del hombre*, México, Asociación Nacional de Libreros, A.C., 1991, p. 42.

señor que era rey de muchas provincias y señoreaba todas aquellas tierras, que son mayores que cuatro veces nuestra Castilla; el gran señor era Moctezuma”<sup>292</sup>.

La narración nativa en español de las nuevas ciudades sólo apareció durante y después del periodo de la Colonia cuando los ciudadanos (de descendencia directa de la primera generación de criollos) comenzaron a escribir. La primera grande novela sobre la Ciudad de México fue *El Periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi publicada entre 1816 y 1817:

Cuando se recorre la historia literaria de la América española, se advierte en seguida que la novela tiene escaso florecimiento y que su aparición es tardía. Durante la época colonial, se dice, no hubo novelas: la afirmación rotunda, es aceptable; sólo pueden oponérsele ligeros reparos, distingos, excepciones. La primera novela sale a luz durante la guerra de independencia: *El Periquillo Sarniento*.<sup>293</sup>

Una narración larga, inscrita en la vieja tradición de la picaresca española pero ya con fuertes rasgos mestizos y mayor refinamiento psicológico en la construcción de los personajes debido, sobre todo, al influjo del naciente costumbrismo literario.

Casi un siglo después, aparece una novela fundamental en la ficcionalización moderna de la Ciudad de México: *Santa* de Federico Gamboa publicada en 1903. Una obra de cariz naturalista sobre los esplendores y miserias de una prostituta en el inicio del siglo XX. En esta novela se expresa una polarización concreta entre el campo (sinónimo de pureza, ingenuidad y bien natural) y la ciudad (sinónimo de corrupción, inmoralidad y mal), dualidad que se materializa en la propia existencia de la protagonista. De este modo, Gamboa relaciona la degradación moral del espacio urbano con el final de la prostituta (el cáncer que lastra y destruye su cuerpo): “o corpo da prostituta aparece suscrito em uma temporalidade mecânica e implacável. Esse tempo quantificado, tipicamente urbano, difere de uma temporalidade rural, em que o espaço da natureza comparece como o grande marcador do tempo”<sup>294</sup> y aquella que subvirtió

---

<sup>292</sup> Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* en GARRIDO, p. 41.

<sup>293</sup> Pedro Henríquez Ureña, *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, p. 180.

<sup>294</sup> Maurício de Bragança; Ícaro Vidal. “Ciência, legislação e literatura: corpo e cidade no universo prostibular mexicano da virada do século XIX ao XX”, encontrado el 03.06.11 en: [http://www.hcomparada.ifcs.ufrj.br/revistahc/artigos/volume003\\_Num002\\_artigo002.pdf](http://www.hcomparada.ifcs.ufrj.br/revistahc/artigos/volume003_Num002_artigo002.pdf) [“el cuerpo de la prostituta aparece suscrito en una temporalidad mecánica e implacable. Ese tiempo cuantificado, típicamente urbano, difiere de la temporalidad rural, en la que el espacio de la naturaleza comparece como el gran marcador del tiempo”. La traducción es mía.]

los padrones burgueses tradicionales acaba por morir en una sala de operaciones. Un cuerpo devastado por la experiencia urbana.

#### IV. 2. La metrópolis polifónica

En el libro *De Tenochtitlan a México* de Luis Suárez encontramos como ocurrió el proceso de urbanización de la ciudad – que va de la destrucción de Tenochtitlan (época de las *Cartas de relación* y de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*) y el desarrollo urbanístico desde la construcción de la capital del virreinato español hasta la Ciudad de México de los años setenta. El proceso de sobreposición de una ciudad sobre otra comenzó inmediatamente después de la caída del imperio mexica: “[l]a desolación y la muerte reinaban en la que fue grandiosa, imperial pero breve ciudad de Tenochtitlan. (...) En aquel mismo año de 1521, los conquistadores poniendo manos a la obra, pusieron en acción la mano de obra indígena. Nacería otra ciudad, capital de la Nueva España”<sup>295</sup>. La urbanización prosiguió desenfrenada durante la época colonial y durante el periodo de independencia, iniciado en la segunda década del siglo XIX. La década del treinta del siglo XX fue decisiva para la construcción y ampliación del espacio urbano. Los números son esclarecedores: de 1524 a 1845, la ciudad alcanza los 240 mil habitantes. En 1930 la capital tiene más de un millón doscientos habitantes, o sea, cuatro veces más que el total alcanzado en tres siglos de dominio español. Cifras bastante bajas comparadas con el desbordamiento urbanístico y poblacional de la ciudad contemporánea: “esta actual México se ha hecho grande. (...) En algunos sectores parece Nueva York: alta, moderna, formada en elevados pisos (...) lo más lujoso, abundante y sensual en convivencia con los grupos de pobreza rezagada; parques, flacos y amontonados”<sup>296</sup>.

La literatura de tema urbano en México ganó relevancia tardíamente, como ya señalamos, debido a una razón histórica: la explosión de la revolución mexicana y el consecuente surgimiento de la novela de la revolución (excepción hecha, claro, de algunas obras como *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán, cuyo argumento se desarrolla principalmente en la Ciudad de México y donde ésta forma un elemento de primera importancia en el cuerpo de la novela). Sin embargo, también es cierto que con la revolución de 1910 y su subsecuente victoria e institucionalización, se da inicio en

---

<sup>295</sup> Luis Suárez, *De Tenochtitlan a México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 50.

<sup>296</sup> SUÁREZ, pp. 109-110.

México al desenvolvimiento capitalista que consecuentemente: “inaugura también el moderno proceso de urbanización: es lógico que Revolución y ciudad aparezcan, al menos en un primer momento, como temas literarios inseparables”<sup>297</sup>. Como afirma Ledda Arguedas, no es casual, por lo tanto que: “en la narrativa mexicana el tema de la ciudad aparezca y se afirme en relación con el proceso revolucionario”<sup>298</sup>. Pero esa tensión entre ciudad y proceso revolucionario (que ya había sido anticipada por Martín Luis Guzmán) como forma de modernidad, escisión y traición de ideales va a tener en Carlos Fuentes uno de sus más continuos narradores.

La aparición de la obra de Carlos Fuentes *La región más transparente* en 1958 inauguró la nueva narrativa urbana mexicana del siglo XX. Al mismo tiempo que instauró una nueva forma de narrar el fenómeno urbano, fue también uno de los grandes exponentes (para muchos el fundador) de lo que después sería conocido como el *boom* latinoamericano. Sin embargo, la importancia de esa obra está relacionada, sobre todo, a un nuevo ímpetu para narrar la metrópolis (narrativa con afán de acumulación e intención fundacional que en un mismo texto analiza cincuenta años de historia política mexicana a partir del periodo revolucionario de 1910, y que, además, posibilita un estudio y un cuestionamiento más amplio de la historia a partir de la conquista española a principios del siglo XVI), ímpetu que hace coincidir en un mismo plano narrativo diversas voces de una misma sociedad, presentándonos una ciudad, Ciudad de México, polifónica y plural a través de la narración, de la voz y de la presentación de varios personajes. En ese lugar donde el aire es más transparente se nos presentan personajes lapidariamente contruidos y algunos tipos definidos, casi estereotipos, que habitan ese espacio urbano: el emigrante ilegal a los Estados Unidos (“espalda mojada”), la cabaretera, el revolucionario traicionado, el revolucionario traidor, la nueva burguesía conformada por artistas y familias que lucraron con los acontecimientos políticos, la vieja oligarquía porfirista, los exiliados europeos, los viejos guardianes indígenas y tantos otros tipos de personajes que fluyen a lo largo de la novela. Esa magnitud de personajes que cohabitan en un mismo espacio (un espacio que siendo el mismo es múltiple) es tal vez lo más interesante e impresionante de esa primera novela de Fuentes.

Algo similar y, al mismo tiempo, completamente distinto es lo que el escritor mexicano Guillermo Fadanelli presenta en *Hotel DF* de 2010. En ella visualizamos el

---

<sup>297</sup> Ledda Arguedas, Ciudad de México: entre el mito y la política”, p. 47 en Campra, Rosalba (coord.). *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1989, pp. 47-57.

<sup>298</sup> ARGUEDAS (1989), p. 47.

mismo afán inclusivo donde varios personajes habitan el mismo espacio, el centro histórico del Distrito Federal (D.F., nombre oficial y administrativo de la Ciudad de México) y, particularmente, el mismo hotel en la calle Isabel la Católica (no es por acaso que dentro de todas las calles del centro histórico haya sido escogida ésta para abrigar la panoplia de personajes mestizos y extranjeros del universo de Fadanelli).

La gran diferencia entre las obras de estos dos escritores que decidieron reunir en un mismo espacio una miríada del universo mexicano es una diferencia de intenciones. Carlos Fuentes en 1958 (en *La región más transparente* y en varias obras sucesivas) es un escritor comprometido con un nuevo movimiento de pensamiento latinoamericano que, como refiere José Emilio Pacheco, en la edición conmemorativa de los cincuenta años de publicación de la obra por la Real Academia Española, inició una nueva literatura que el mismo Fuentes en los años sesenta llamaría “nueva novela hispanoamericana”. Una literatura interesada en responder a la pregunta de qué es México, qué es América Latina: “[h]oy como ayer la obra toda de Fuentes es un intento por encontrar una respuesta narrativa y mítica, realista y fantástica a la pregunta sin contestación de qué es México”<sup>299</sup>. Esa intención al mismo tiempo realista y mítica es omnipresente y primordial en el desarrollo de *La región más transparente*. Al pretender hacer de la ciudad el gran personaje de su novela, Fuentes pretendió también hacer de esa ciudad un resumen de la Historia (una Historia llena de personajes principales y secundarios, de traidores y traicionados) insertándola en el plano del mito. Para un escritor del siglo XXI como Fadanelli, el mito, la utopía ya no son una preocupación literaria y sus personajes son seres humanos: “carente[s] de temas importantes (...) sin temas”<sup>300</sup>.

Para Carlos Fuentes el tema de la ciudad es primordial. Con la revolución en el inicio del siglo y la consecuente narrativa en busca de una identidad nacional y latinoamericana, la narrativa mexicana se asentó sobre todo en el campo y en la problemática del campesino, a pesar de que la obra maestra de ese periodo, *Pedro Páramo* (1955) es ya una obra de estética y preocupaciones modernas. Señala Fuentes: “[y]o escribí *La región más transparente* porque leí *Pedro Páramo* y dije: esta temática ya la culminó Rulfo, que ya nadie la toque, porque es como un árbol desnudo del cual

---

<sup>299</sup> José Emilio Pacheco, “Carlos Fuentes en *La región más transparente*” en Fuentes, Carlos. *La región más transparente* (1958), Madrid, Real Academia Española, 2008.

<sup>300</sup> Guillermo Fadanelli, *Hotel DF*, Barcelona, Random House Mondadori, 2011, p. 10.

cuelga una especie de manzana de oro que es *Pedro Páramo*<sup>301</sup>. Al rehusarse a continuar el camino de Rulfo, Carlos Fuentes inicia el camino de la novela urbana total latinoamericana. Camino que compartirá con Mario Vargas Llosa (*La ciudad y los perros*, 1963), Julio Cortázar (*Rayuela*, 1963), Cabrera Infante (*Tres tristes tigres*, 1967), Bryce Echenique (*Un mundo para Julius*, 1970) y tantos otros. Pero Fuentes en su recorrido va a discutir el lugar mítico de América Latina (similar al que explora Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*, 1967, pero con la diferencia de que el mexicano, para la discusión, recurre a los espacios urbanos).

Hay que tener en cuenta varios aspectos para comprender las intenciones de Fuentes en la elección de la ciudad, de la Ciudad de México, como su personaje mayor. El primer aspecto ya fue mencionado anteriormente: terminar con la tradición de la narrativa campesina y la necesidad de una narrativa urbana. Fuentes se inserta en la misma búsqueda que Alejo Carpentier para quien, como ya dijimos: “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”<sup>302</sup>. Es decir, transformar las ciudades latinoamericanas en espacios tan tangibles como el París de Proust, el Dublín de Joyce o el Nueva York de Dos Passos. De este modo, el flujo múltiple de la experiencia urbana, su aparente fragmentación caleidoscópica, y la multiplicidad de voces allega *La región más transparente* a las narrativas experimentales mundiales mientras que las preocupaciones presentadas son eminentemente del ámbito mexicano. De esta forma, Fuentes supo desviarse de la polémica entre nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura y amalgamar las dos tendencias en su obra con igual importancia.

Otro punto fundamental en la construcción de la metrópolis literaria en Fuentes es la consciencia de la sobreposición de las dos ciudades y de culturas diferentes en el mismo espacio geográfico. La Ciudad de México está construida sobre las ruinas de otra ciudad: Tenochtitlan, centro del imperio azteca sobre el cual Hernán Cortés fundó la capital del virreinato de la Nueva España. La Ciudad de México después de la conquista, independencia y revolución aparece en la novela de Fuentes como una ciudad-palimpsesto, una ciudad sobrepuesta donde la narración intenta asimilar un pasado indígena dentro de la vida urbana contemporánea. Si en algunos momentos, Fuentes abarca esa amplia y densa realidad a través de la narrativa fantástica, como por

---

<sup>301</sup> Carlos Fuentes citado en Sergio Ramírez, “La manzana de oro” en FUENTES (2008).

<sup>302</sup> CARPENTIER, p. 9.

ejemplo en su cuento “Chac Mool”, en *La región más transparente* se apropia de las técnicas narrativas más modernas para abarcar la tenue sobreposición de ciudades y culturas dentro de la misma ciudad. En esa percepción de ciudades y culturas yuxtapuestas, Fuentes se sumerge en el debate fundamental de los escritores latinoamericanos de los años cincuenta y sesenta que tenían como preocupación fundamental la discusión de la identidad nacional y latinoamericana. Sin embargo, su obra no es sólo una novela de tesis, por el contrario, la forma narrativa de Fuentes, su composición técnica y ficcional sustenta su discurso y lo sobrepasa. Estamos delante de lo que se denominó “novela total” que asimiló discursos y culturas, un pasado indígena latente y descuidado, además de varias clases mestizas, donde la voz es dada a burgueses y oligarcas, a campesinos y trabajadores. La premisa mayor sería no sólo la de abarcar el movimiento urbano plural de una forma moderna, sin descuidar influencias propias, sino también las norteamericanas y europeas, produciendo después un mural más verdadero y original – singular porque supo amalgamar el origen indígena con la conciencia de que se tuvo que optar por la lengua española, reminiscencia colonial, y una cultura que también se forjó en Europa (la conjunción de las dos influencias permitió, así, un discurso más honesto y más rico). En este sentido, el término de Homi K. Bhabha “hibridismo” se aplica no sólo a la etnología y a la Historia de América Latina, de México y del D.F., como también a la misma escritura de Fuentes y de otros autores como Elena Garro y José Emilio Pacheco que a través de la ficción entrelazaron el pasado precolombino con el presente urbano contemporáneo<sup>303</sup>.

---

<sup>303</sup> Cfr. Elena Garro, *Obras reunidas I. Cuentos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006. El caso de Elena Garro es particularmente interesante. En el cuento “La culpa es de los tlaxcaltecas”, incluido en la colección de cuentos *La semana de colores* publicado en 1964 estamos frente a una sobreposición de realidades y de ciudades: Tenochtitlan regresa e invade la Ciudad de México y el día de la caída de Tenochtitlán es revivido por la protagonista en pleno siglo XX. En el meollo del cuento está la traición que la protagonista siente que practicó contra su propio esposo (un indígena que luchó contra la caída del imperio Azteca y que la busca en la Ciudad de México del siglo XX) al haberse casado con su actual marido (un hombre exitoso dentro de la sociedad mexicana). Lo que se pone en cuestión es la traición del pasado indígena por el presente occidental y de esta forma Garro construye un texto donde justifica e indulta la figura, tan marcante para el imaginario mexicano, de la Malinche. Véase el capítulo “Los hijos de la Malinche” en Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (1950), Madrid, Cátedra, 1993: “[s]i la Chingada [La Malinche] es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es la Malinche, la amante de Cortés” (p. 224). Laura, la protagonista del cuento de Garro, siente que: “[y]o soy como ellos: traidora” (p. 27), pero al final se reivindica y abandona el marido actual y huye o regresa con el marido que tenía abandonado (en el siglo XVI). Este cuento sólo puede ser concebido como narración fantástica, sin embargo, aborda eficazmente la escisión de un pueblo entre pasado precolombino y presente impuesto por la fuerza a través de la conquista. En esta narrativa, Tenochtitlan aparece en el mismo plano que la Ciudad de México (mientras está comiendo una cocada en el Café de Tacuba, en pleno centro de la ciudad moderna, aparece la ciudad imperial del pasado en llamas, destruida por los españoles: en plena escena burguesa surge el indicio de una traición y



La ciudad es, de esta forma, el único lugar capaz de incluir y contener el peso de violencia (personal y nacional), un espacio de esencia nacional híbrida: “solo in questo spazio incerto, frutto della sovrapposizione di tempi e di culture, possono sopravvivere quei personaggi che dopo avere tradito la rivoluzione del 1910 sono riusciti a arrampicarsi socialmente”<sup>304</sup>.

Sería importante señalar que de algún modo, los modernistas europeos ya habían utilizado simbólicamente la sobreposición de la estructura mítica en el plano de referencia narrativo, principalmente James Joyce e T. S. Eliot. Para Richard Lehan, *Ulysses* sería el complemento literario de lo que estaba aconteciendo en la arqueología, o sea el descubrimiento de ciudades con diferentes estratos y la percepción de que diferentes culturas estaban sobrepuestas en el tiempo y el espacio, principalmente el descubrimiento de Troya en 1871 por Schliemann y Knossos por Arthur Evans en 1876<sup>305</sup>. Si bien que en lo que se refiere a la Ciudad de México y a Tenochtitlan, el redescubrimiento de la localización del Templo Mayor haya sido hecho en el inicio del siglo XX, las excavaciones en gran escala sólo ocurrieron a partir de 1978 cuando se descubrió el disco de Coyolxauhqui, de ahí que, en gran medida, la narración-paralaje<sup>306</sup> de Fuentes, también utilizada por Joyce, de dos momentos históricos (tres si contamos con el momento de la revolución como precedente del momento moderno) es anterior al interés arqueológico de Tenochtitlan que solamente se concretó verdaderamente a partir del final de la década de los setenta e inicios de los ochenta. Sin embargo, es evidente que la presencia en el Zócalo de la Ciudad de México de tanto la catedral como el palacio nacional coloniales, el Templo Mayor y el centro político tanto distrital como federal, así como lugares como Tlatelolco (ciudad con tres ombligos) o Plaza de las tres culturas, símbolo azteca y que en 1968 sería también símbolo político de represión y violencia, son lugares que ocupan el imaginario de cualquier habitante de la ciudad.

---

de muerte). La Ciudad de México sólo existe porque Tenochtitlan fue destruida y aparentemente abandonada.

<sup>304</sup> CAMPRA (2000), p. 56. [“Sólo en este espacio incierto, fruto de la sobreposición de tiempos y culturas, pueden sobrevivir aquellos personajes que después de haber traicionado la revolución de 1910 consiguieron ascender socialmente”. La traducción es mía.]

<sup>305</sup> LEHAN, p. 111.

<sup>306</sup> Cfr. LEHAN, p. 113. La noción de paralaje que utiliza Richard Lehan para analizar *Ulysses* proviene de los ciclos históricos de Vico. En términos científicos la paralaje se refiere a una desviación angular de la posición aparente de un objeto dependiendo del punto de vista elegido. Como ejemplo, si alguien se coloca un dedo en frente de los ojos y observa un objeto distante, el dedo parece estar doblado. Y si alguien mira el dedo, el objeto distante parece, a su vez, doblado. De este modo, la visión-paralaje crea dos áreas de actividad, una en primer plano y otra en un plano de fondo, una que se vuelve borrosa cuando la otra es enfocada. Ambas coexisten al mismo tiempo y en el mismo espacio, sin embargo una gana supremacía sobre la otra de modo fluctuante y subjetivo, dependiendo de la conciencia histórica.

Sin embargo, con el colapso de los populismos nacionalistas y la crisis estética de la novela total en los años ochenta, la discusión que se enfoca en la obra de Fuentes parece dejar de tener sentido, por lo menos en el nivel de la producción narrativa. Eso es evidente en la obra de Guillermo Fadanelli, sobre todo en *Hotel DF*, donde a pesar de haber ese afán inclusivo de personajes y culturas que transitan en el mismo espacio, ya no hay énfasis en los orígenes ni preocupación en definir el perfil auténtico del latinoamericano, ya que el aura de relevancia que tuvieron en el pasado se agotó. Aquí narrador y personajes (mexicanos y extranjeros, turistas en el D.F.) opinan sobre la capital, una ciudad cosmopolita, seductora y monstruosa, como los propios dioses aztecas. Una ciudad feroz, sanguinaria y sucia que se excedió a sí misma y a sus habitantes, como si tuviese vida propia. Una ciudad sin inocentes.

En su libro de ensayo *Todas as cidades, a cidade*, Renato Cordeiro Gomes, apoiado en las teorías de Georg Simmel, comenta que: “o traço fundamental do homem urbano se define em termos de um eu fragmentado. No curso da sua vida, ele se torna uma espécie de estrangeiro, que não se adapta à moldura familiar de identidade, à aparente fixidez social, mas passa necessariamente por uma experiência não linear, não sequencial”<sup>307</sup>. Este discurso del yo fragmentado y de experiencias no lineales está materialmente patente en *La región más transparente*. Fuentes no utiliza la trama como simple imitación o copia fotográfica de la vida: los acontecimientos suceden en un orden determinado que tiene relación con la problemática dada. De este modo, el orden de los episodios carece de lógica temporal y espacial, ya que la realidad superficial implica una realidad profunda. En su obra narrativa, principalmente en *La región más transparente*, la estructura interna de la novela nos remite a un discurso impersonal y al mismo tiempo multipersonal, como obra abierta. Cada personaje con su propia voz nos remite a su existencia particular, y también a la del grupo social al que pertenece. Los monólogos de Federico Robles o de Ixca Cienfuegos demuestran un derrumbamiento de planos donde se renuncia a la cronología para presentar simultáneamente vidas diferentes y momentos diferentes de la misma vida. El autor utiliza para eso un punto de vista móvil que deambula entre persona narrativa, sujeto, y persona narrada, objeto, entre un personaje principal y uno secundario, entre un narrador omnisciente y ubicuo

---

<sup>307</sup> Renato Cordeiro Gomes, *Todas a cidades, a cidade (Literatura e experiência urbana)*, Rio de Janeiro, Rocco, 2008, p. 30. [“el trazo fundamental del hombre urbano se define en términos de un yo fragmentado. En el curso de su vida, él se vuelve una especie de extranjero, que no se adapta a la moldura familiar de identidad, a la aparente fijeza social, sino que pasa necesariamente por una experiencia no lineal, no secuencial”. La traducción es mía.]

en primera persona y otro en tercera. Penetramos en sus monólogos interiores, en sus deseos inconscientes donde el narrador nos presenta el ser humano como un ser construido por su lenguaje y/o lenguajes. Para describir el hombre urbano, Fuentes adopta las recientes técnicas de renovación literaria como el flujo de consciencia, el monólogo interior, el *collage*, la técnica cinematográfica, diferentes lenguas extranjeras (francés, alemán, inglés...) y la lengua nacional en diferentes modalidades (las de las diferentes capas sociales, la jerga, el *spanglish*,...) y construye una Ciudad de México tan literariamente viva y material como el San Petersburgo de Dostoievski o la Praga de Kafka. Rosario Castellanos apunta que:

Se proponen dos posibilidades para definir a México y a lo mexicano. Una que encarna Ixca Cienfuegos y que pretende una vuelta al origen, un renacimiento de los ídolos prehispánicos, una purificación de los enormes pecados de nuestra historia a través del sacrificio humano (...) y otra la que propone Zamacona: un hombre nutrido de cultura occidental, heredero de las tradiciones europeas, quien traza la ruta del país arrojando por la borda el peso muerto de la arqueología, de los inoperantes e inasimilables civilizaciones prehispánicas, para incorporar a México al vasto movimiento mundial de desarrollo, apoyado en la técnica, en la planificación, en el ejercicio de los atributos intelectuales.<sup>308</sup>

Porque es evidente en esta obra de Fuentes que cada clase social tiene su propia imagen de la ciudad. Podría decirse que hay por lo menos tres tipos de ciudades en el interior de aquella Ciudad de México: la ciudad mitológica (precolombina), la ciudad real forjada por aquellos que ganaron la revolución (una ciudad mestiza) y la ciudad nostálgica (oligárquica, criolla, porfirista) de aquellos que perdieron con la llegada del proceso revolucionario y todos intentan al máximo que su visión e imagen urbana se sobreponga a la de los demás personajes. El ejemplo máximo es, sin duda, Ixca Cienfuegos que actúa como símbolo del pasado mitológico y para quien el regreso a los orígenes sería la única forma de redención frente a la escisión urbana y social contemporánea. Para Ledda Arguedas: “él es la ciudad”<sup>309</sup>. Sin embargo, nos parece que Ixca es solamente uno de los rostros de la ciudad – un rostro que después de la revolución se volvió más visible, dado que uno de los grandes avances del proceso revolucionario fue exactamente revelar la faceta india de México, que si bien siempre estuvo ahí, estuvo

---

<sup>308</sup> Rosario Castellanos, *Juicios sumarios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. 121-122.

<sup>309</sup> ARGUEDAS (1989), p. 51.

por mucho tiempo encubierto por la construcción de un imaginario social criollo y cosmopolita, donde el indio no tenía voz. De este modo, a pesar de que el personaje de Ixca permanentemente sabotea las concretizaciones de Federico Robles – uno de los vencedores de la revolución y para muchos un traidor de la misma ya que inmediatamente supo traer provechos económicos para sí mismo y pactar políticamente – (Ixca provoca su caída financiera y en cierta forma la muerte de su esposa Norma), el final de la novela parece sugerir que el advenimiento del pasado mitológico *per se* no es una solución para los problemas que asolan México. Con la desaparición de Ixca (regresa a la oscuridad), y con el éxito de los personajes más nefastos y mezquinos de la novela, el problema para Fuentes parece plantearse en otra dirección. Si bien el rechazo del pasado precolombino no es nunca una solución aceptable, ni el surgimiento de nuevos tecnócratas totalmente alejados del pueblo y del pasado colectivo mexicano, tampoco parece viable que el pasado precolombino sea la explicación última de México. De esta manera, nos parece cierta la afirmación de Rosalba Campra sobre que: “[l]a città è ormai diventata il luogo della ricerca di identità”<sup>310</sup>, y, por esa razón, un personaje como Ixca, símbolo de un pasado indio mitológico, nos aparece ahora en pleno medio urbano ya que es ahí donde se juega directa y activamente por una identidad, conflictiva, contradictoria, múltiple y en permanente hacer. El problema de la identidad no se resuelve concretamente en esta novela de Fuentes y parece que el sentido se encuentra en la aceptación tanto del pasado como del presente por igual sin negar ningún de los tiempos históricos. Que el mexicano es una mezcla de indio con europeo y que tal vez ahí se encuentre su identidad. Esta doble naturaleza cultural del mexicano es más patente en *Una familia lejana*, donde Fuentes escribe: “[t]odos los pueblos antiguos se niegan a desterrar las formas viejas en beneficio de las nuevas; unas y otras, en vez de expulsarse sucesivamente, se suman en una acreción permanente. Allí, todo está vivo y presente”<sup>311</sup>, lo que parece caracterizar la cultura mexicana como una cultura acumulativa, a pesar de la conquista, de la colonización o de la globalización. Así, los latinoamericanos cultos poseen la característica de: “sentirse obligados a saberlo todo, leerlo todo, no darle al europeo cuartel ni pretexto, conocer igualmente bien lo que el europeo ignora y lo que considera propio, el Popol Vuh y

---

<sup>310</sup> CAMPRA (2000), p. 55. [“la ciudad se volvió ahora el lugar de la búsqueda de identidad”. La traducción es mía.]

<sup>311</sup> Carlos Fuentes, *Una familia lejana* (1980), p. 109 en Fuentes, Carlos. *El mal del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 101-276.

Descartes. Sobre todo, demostrarle que no hay excusa para desconocer a los demás”<sup>312</sup>. En ambas novelas, a través de los diferentes personajes, nos encontramos con las múltiples facetas de la ciudad. Una sociedad multicultural que debe tanto a su pasado indígena como a la cultura occidental. De este modo, Fuentes en *La región más transparente* llevó a cabo narrativamente lo que el movimiento muralista (integrado por Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros) pretendió ejecutar en los años veinte y treinta después de la revolución. Si Rivera pretendía representar una visión pluralista de la sociedad mexicana al combinar el pasado precolombino con la cultura popular contemporánea y crear un lenguaje estético nuevo y propiamente mexicano, Orozco ofrece una representación social y artística menos optimista, ya que el pasado precolombino es muchas veces retratado como bárbaro y el presente revolucionario como cruel y corrupto, elaborando una visión social marcada por la contradicción. Por su parte, Siqueiros es evidentemente más políticamente activo, haciendo uso de un imaginario complejo y fragmentado<sup>313</sup>. Fuentes utilizó la fragmentación y la complejidad de Siqueiros, la contradicción entre pasado y presente de Orozco y el pluralismo cultural de Rivera para *literaturalizar* la Ciudad de México, la cultura y la sociedad mexicanas, donde la narrativa incide sobre los detalles del gran mural urbano. Esta diversidad y pluralidad gráficas y literarias emprendidas en principio por el movimiento muralista y consecuentemente por Fuentes, de alguna forma, incidirá no solamente en la representación de la Ciudad de México en los años cincuenta, sino también en la narrativa y la cultura subcontinental en su conjunto, ya que las temáticas y los personajes pueden ser considerados más ampliamente para una mejor representación cultural de América Latina, mestiza, contradictoria y en pugna entre pasado precolombino, colonial y el presente moderno. De ahí que para algunos críticos (sobre todo en la recepción y traducción de la obra del mexicano en los Estados Unidos), *La región más transparente* sea la narrativa que habría dado origen al movimiento editorial del *boom*, ya que incorpora técnicas narrativas novedosas, un ambiente urbano dividido entre un pasado precolonial y un presente revolucionario. La razón por la que la novela de Fuentes es un hito en la narrativa contemporánea y urbana latinoamericana (una obra que tendría que ser evidentemente ciudadana, aún tratando sobre personajes indios y

---

<sup>312</sup> FUENTES (1994), p. 108.

<sup>313</sup> Cfr. Valerie Fraser, “Art and Architecture in Latin America” en King, John (ed.). *The Cambridge Companion to Modern Latin American Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 202-235.

campesinos) es la ardua labor de condensación o síntesis, su intensión evidente de representación total de una ciudad total:

This outsize, hectic city is the one that stamps its monstrosity onto *Where the Air Is Clear* by Carlos Fuentes, the first novel in our literature to treat the city not only as a setting or a moral environment but as a main character endowed with a riotous multiplicity of voices. Perhaps this was the last work of literature that aspired to represent the city as a totality.<sup>314</sup>

Una representación donde la ciudad actúa como el centro de las problemáticas individuales y colectivas dentro de un marco histórico que, por otra parte, refleja no solamente la complejidad de la mayor urbe de México – que actúa, evidentemente como personaje de la novela, ya sea a través de la antropomorfización a través de Ixca, o también a través de la inserción de un ruido de fondo, que junto con la multiplicidad polifónica se constituye como la personificación de la ciudad – sino también la del país entero e, incluso, quizá, la de América Latina.

Para Carlos Monsiváis esta obra de Fuentes representa la ciudad dentro del proceso histórico y de la nueva psicología social que se asomaba en México en el final de los años cincuenta, donde se:

[V]islumbra también la creencia en la Ciudad de México como la entidad inmensa y, pese a todo, apresable por la literatura, el macrocosmos que admite una síntesis prosística. (...) donde los héroes han desaparecido, la Historia es el recuerdo de los idiotas que arriesgaron su vida por los demás, y la Ciudad es el panorama siempre movilizado hacia la extinción o la jubilación de sus protagonistas. (...) expresa la gana de creer en la ciudad ya no tradicionalista, ya no dividida en clases sociales como ghettos, y capaz de armonizar los conjuntos gracias a la ausencia declarada de armonía.<sup>315</sup>

---

<sup>314</sup> Gonzalo Celorio, “Mexico, City of paper” en Gallo, Rubén (ed.). *The Mexico City Reader*, USA, The University of Wisconsin Press, 2004, p. 50. [“Esta ciudad desmesurada, frenética es aquella que estampa su monstruosidad en *La región más transparente* de Carlos Fuentes, la primera novela de nuestra literatura en tratar la ciudad no solamente como escenario o ambiente moral, sino como un personaje principal dotado de una desenfrenada multiplicidad de voces. Tal vez ésta haya sido la última obra literaria que aspiró a representar la ciudad como totalidad”. La traducción es mía.]

<sup>315</sup> Carlos Monsiváis, “Pasiones urbanas a la orden (La Ciudad de México y la cultura 1900-1950)”, encontrado el 28.04.12 en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=12701711>

*La región más transparente*, posee para Monsiváis la atmósfera de la primera mitad del siglo XX: el arrebató y la ilusión lírica de abarcar lo urbano y marcará el final de esas ilusiones, ya que después de esa novela totalizadora de Fuentes, los nuevos escritores: “preceden por secciones sociales, con el repertorio postfreudiano de conocimientos sobre la trayectoria de los personajes, ya no utópicos, a punto de creer en la pesadilla, en ámbitos de la distopía”<sup>316</sup>. De cierta manera, esta novela de Fuentes también culminó con la “idealización” del proceso revolucionario de 1910 y con la convicción de la traición de una promesa. Con el final de ese ideal expuesto y narrado por Fuentes, la nueva ciudad erigida en ese proceso histórico dinámico tendría que ser necesariamente narrada de otra forma. Para Kevin Lynch un medio ambiente demasiado visible trae desventajas, principalmente lo que designa como: “[u]n paisaje saturado de significados mágicos [que] puede inhibir las actividades prácticas”<sup>317</sup>. De esta forma, concluye el urbanista estadounidense que la demasiada “imagibilidad” sobre un determinado espacio, si bien es conveniente, también debe ser capaz de poder comunicar y adaptar esas imágenes a nuevas necesidades, de forma que se establezcan nuevos significados y “una nueva poesía”<sup>318</sup>. Tal vez por esta razón de ecología urbana práctica y productiva también las nuevas generaciones de escritores se alejaron de la caracterización de la ciudad sobrepuesta, prehispánica y moderna a la manera de Fuentes y Elena Garro. Por su parte, José Emilio Pacheco, al utilizar la sobreposición de la Ciudad de México en “La fiesta brava” lo hace de modo paródico y concluye en el propio texto que tal técnica es sólo un pastiche de algo carente ya de cualquier valor literario y social. Los nuevos narradores representarán Ciudad de México a partir de otras propuestas, a partir de lugares microscópicos para desarrollar la representación y la imagen de la ciudad desde otros ambientes y personajes.

#### **IV. 3. Después del *boom***

La ciudad en estos años cambió tanto  
que ya no es mi ciudad, su resonancia  
de bóvedas en ecos. Y sus pasos  
ya nunca volverán.

---

<sup>316</sup> MONSIVÁIS, *op. cit.*

<sup>317</sup> LYNCH (2008), p. 169.

<sup>318</sup> LYNCH (2008), p. 170.

Ecos pasos recuerdos destrucciones.

Todo se aleja ya. Presencia tuya,  
hueca memoria resonando en vano,  
lugares devastados, yermos, ruinas,  
donde te vi por último, en la noche  
de un ayer que me espera en las mañanas,  
de otro futuro que pasó a la historia,  
del hoy continuo en que te estoy perdiendo.<sup>319</sup>

Si la narrativa de los años sesenta se caracterizó por el desenvolvimiento de la dimensión autorreferencial del discurso literario, la narrativa de los años ochenta, como observa Julio Ortega<sup>320</sup>, parece que abandonó el hedonismo textual y propuso una abertura del género a otras series discursivas (historia, social, política). El caso de José Emilio Pacheco es señalado. Dejando de lado el experimentalismo y la complejidad estructural narrativa (utilizados en el soberbio *Morirás lejos* de 1967) publica en 1981 *Las batallas en el desierto*, novela donde memoria, coloquialismo y sobriedad son unidos en lo que aparentemente es sólo la rememoración de un primer amor y de la infancia:

La novela del *boom* recurría a creencias míticas o mágicas, apelaba a lo fantástico y surreal, se valía de la fragmentación y de la discontinuidad para elaborar ambiciosos ‘modelos para armar’ que aspiraban a la recreación total de la realidad. Pacheco, en cambio, parte de lo cotidiano e inmediato, del intrascendente mundo de la adolescencia, con el propósito de reconstruir el espacio sociocultural de un momento histórico, el del México de la segunda posguerra.<sup>321</sup>

*Las batallas en el desierto* es una obra que desde la primera línea juega entre la memoria y la amnesia (partiendo de la división de autores que Rosa Montero describe en *La loca de la casa*: escritor memorioso y amnésico): “[m]e acuerdo, no me acuerdo:

---

<sup>319</sup> José Emilio Pacheco, “Poema 3” en *El reposo del fuego* (1966), México, Era, 1999, p. 50.

<sup>320</sup> Julio Ortega, “La literatura latinoamericana en la década del 80”, *Revista Hipérion*, n. 5, 1980, pp. 6-11.

<sup>321</sup> Hugo J. Verani, “Disonancia y desmitificación en *Las batallas en el desierto*” en *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México, Universidad Autónoma Metropolitana y Universidad Veracruzana, 1987, p. 263.



¿qué año era aquél?”<sup>322</sup>, y al final subraya: “[m]e acuerdo, no me acuerdo ni siquiera del ano”<sup>323</sup>. Al parecer ser un discurso nostálgico del pasado, el narrador intenta recuperarlo, retomarlo para así luchar contra la decadencia y el fin inexorable de todo. Era la época de: “[l]as aventuras de Carlos Lacroix, Tarzán, el Llanero Solitario (...) Íbamos a ver películas de Errol Flynn y Tirone Power, a matinés...”<sup>324</sup>, sin embargo el discurso de *Las batallas en el desierto* combina además el deseo de no querer y no poder recordar y lo que describe, más que la descripción autobiográfica de la infancia en la Ciudad de México, es la descripción de una categoría absoluta, la pérdida, no sólo de la infancia, sino la pérdida de un mundo donde la modernización era sinónimo de copia del modelo estadounidense: “[m]ientras nos modernizábamos, incorporábamos a nuestra habla términos... y luego insensiblemente se mexicanizaban: tenquíu, oquéi ...”<sup>325</sup> y donde la política y la sociedad estaban corrompidas. Una sensación mixta de nostalgia y horror, pues si el gobierno de Miguel Alemán era corrupto y la Coca-Cola había invadido el país, en aquel tiempo aún había ríos y se veían las montañas en la Ciudad de México. Y si no hay que sentir nostalgia por aquel pasado, el horror será más evidente y desmesurado después, cuando aquella ciudad se convierta en una megalópolis desajustada de veinte millones de habitantes. La ciudad terminó porque desapareció entre tantos proyectos urbanísticos y edificios y porque para el narrador desaparecieron su historia y la Historia de la ciudad: “[d]emolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana, demolieron la colonia Roma. Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia”<sup>326</sup>. En *La memoria, la historia, el olvido*, Paul Ricoeur analiza el espacio vivido, la espacialidad corporal y el espacio habitado como determinantes para la evocación de la memoria y que permiten no solamente la manufactura de una memoria íntima, sino también compartida que inmediatamente nos transporta para la memoria colectiva<sup>327</sup>. De este modo, nos dice Ricoeur que es en la ciudad que: “[e]l tiempo narrado y el espacio habitado se asocian (...) más estrechamente”<sup>328</sup> y que producen la “memoria archivada” donde el entorno y la espacialidad corporal son

<sup>322</sup> José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto* (1981) en *La Narrativa Contemporánea II*, México, Promexa, 1985, p. 685.

<sup>323</sup> PACHECO (1985), p. 708.

<sup>324</sup> PACHECO (1985), p. 685.

<sup>325</sup> PACHECO (1985), p. 686.

<sup>326</sup> PACHECO (1985), p. 708.

<sup>327</sup> Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (2000), Agustín Neira, trad. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 191-192.

<sup>328</sup> RICOEUR, p. 194.

inherentes a la evocación del recuerdo. Si la ciudad es memoria y olvido, es también la permanencia de nuestros recuerdos y escritos detenidos e interpretados por la memoria colectiva. La ciudad es el lugar de reconstrucción de lo que es y fue, donde los vacíos de la memoria se llenan con archivos imaginarios. En Pacheco, parece que la ciudad de la memoria, la Ciudad de México de la infancia, de su “memoria archivada” está derruida por el pasar del tiempo, por la destrucción del espacio vivido y del espacio habitado, de ahí que la demolición de la escuela signifique la demolición de toda la colonia Roma y, consecuentemente, de toda la ciudad. Como nos recuerda Ricoeur: “[u]na ciudad confronta, en el mismo espacio, épocas diferentes, ofreciendo a la mirada la historia sedimentada de los gustos y de las formas culturales. La ciudad se entrega, a la vez, para ser vista y ser leída”<sup>329</sup>. En el caso de la Ciudad de México, como ya referimos, la permanencia en un mismo espacio de épocas diferentes es aún más evidente, pero, con la creciente urbanización, la emigración del campo a la ciudad provocada por la revolución, la necesidad de extender la ciudad en largura y en altura, llevó a que ciertas zonas de la ciudad fuesen desapareciendo. Sin embargo, en su obra, más que la crónica constante de la desaparecida Ciudad de México, esta novela de Pacheco asimila la destrucción de la ciudad con la destrucción de la infancia, esto es la destrucción del espacio y del tiempo apacible, inocente y resguardado. Si como refiere Bernd Scherer:

La Ciudad de México se caracteriza por el cambio profundo y constante. Nadie sabe a ciencia cierta hacia dónde se orienta, pero no hay vuelta atrás. La situación está determinada por la coexistencia de lo viejo y lo nuevo. Toda destrucción de lo viejo implica, en esencia, creación de algo nuevo, aun cuando esto, a menudo, yergue todavía como algo incomprendido y desvinculado del ritmo cotidiano de la urbe. Pero quizás el mismo hecho de hablar de “la ciudad” sea un eufemismo, puesto que en ella coexisten diversas ciudades, especialmente en la mente de los pobladores.<sup>330</sup>

Entonces, la ciudad impone el cubrimiento de esos lugares vacíos y reclama la memoria, así como exalta la nostalgia y cada habitante necesita colmar esos espacios cambiantes por los momentos históricos de modo que encuentre un sentido y una identidad. Fernando Chueca Goitia mencionaba que la ciudad moderna es un conglomerado histórico donde perviven viejas estructuras y modos de vida que el habitante:

---

<sup>329</sup> RICOEUR, p. 194.

<sup>330</sup> Bernd Scherer, *Megalópolis*, México, UNAM, 2006, p. 11.

“transforma y modifica, sobre todo la *usa* a su manera, descubriendo en ella su vocación peculiar”<sup>331</sup>, de ahí que toda la ciudad sea también: “un documento, un depósito”<sup>332</sup>, “un formidable archivo de recuerdos”<sup>333</sup>. Si en Carlos Fuentes esa ciudad-archivo se construye sobre los vestigios de una vieja ciudad prehispánica que convive con la ciudad colonial y la ciudad moderna, en Pacheco, la ciudad nostálgica es la ciudad de su infancia, la ciudad desplazada por el intenso crecimiento demográfico y urbanístico, la ciudad “amena” y “habitabile” de los años cincuenta que después se perdió cuando la Ciudad de México se transformó en la inmensa megalópolis desbordada contemporánea.

Dieciséis años más tarde, en 1997, es publicada *La otra cara de Rock Hudson* de Guillermo Fadanelli. Esta obra comparte con *Las batallas en el desierto* un regreso a un pasado en la Ciudad de México. Estamos también frente a la mirada de un adolescente: “[t]enía 15 años cuando conocí a Juan, el Johnny Ramírez”<sup>334</sup>. El libro se divide en narraciones en primera persona (el narrador joven que acabará por tomar el lugar de Johnny) y en narraciones en tercera persona cuando es narrada la vida de Johnny, principalmente su pasado, que el narrador en primera persona no puede conocer. En la narrativa en tercera persona vislumbramos la vieja Ciudad de México (de veinte años antes):

Fuera, las casas y los comercios habían cambiado, todo continuaba siendo tan pobre como antes pero el maquillaje era un poco distinto, una tienda de videos, una casa a la que habían aumentado un piso sellando sus ventanas con cristales polarizados, latas en lugar de botellas, plástico en lugar de papel, teléfonos de tarjeta en lugar de monedas, sólo el café del chino, la pozolería y la sastrería de don Ignacio seguían fieles al aspecto que tuvieran desde los primeros días”<sup>335</sup>.

En Fadanelli el color que representa mejor la ciudad es el gris: descrita como una ciudad tenebrosa, nocturna, fría, llena de edificios viejos, de casas y calles fracturadas, partidas e inconclusas. Una ciudad de construcciones de colores chillones que con el tiempo se tornaron grises como ratas. Fadanelli habla de la ciudad con olor a albañal, repleta de perros callejeros. La ciudad es laberíntica y una trampa lista para caer a traición sobre sus habitantes. Descripciones de la ciudad como las que siguen, le valieron a Fadanelli

---

<sup>331</sup> CHUECA GOITIA, pp. 35-36.

<sup>332</sup> CHUECA GOITIA, pp. 37-38.

<sup>333</sup> CHUECA GOITIA, p. 39.

<sup>334</sup> Guillermo Fadanelli, *La otra cara de Rock Hudson*, México, Plaza & Janés, 1997, p. 7.

<sup>335</sup> FADANELLI (1997), p. 84.

la designación de escritor “realista sucio”: “la ciudad seguía tan fría e inhóspita como un cajón de muerto”<sup>336</sup>; “una calle flanqueada por casas desiguales y enfermas, por autos viejos y árboles a punto de podrirse con el orín de los perros y también de los hombres”<sup>337</sup>; “[l]as calles olían a metal y gasolina, a madera podrida, a mierda de animal”<sup>338</sup>.

Esta es una ciudad acosada, traicionada, herida a lo largo de los tiempos inmemoriales, una ciudad que sobrevive incauta y silenciosamente porque no tiene memoria, porque decidió olvidar: “enfrentándose a una ciudad sigilosa, entretenida en lamerse las heridas, las viejas y las recientes, mientras llegaba la hora en que habría de comenzar de nuevo la guerra”<sup>339</sup>; “[s]ólo debía esperar a que la tierra se tragara el recuerdo del crimen, no mucho tiempo, porque en esta ciudad la memoria acostumbraba a enterrarse a un lado del cuerpo”<sup>340</sup>. Porque como dice otro personaje de Fadanelli en *Hotel DF*: “si te quedaras en esta ciudad te daría un consejo: tómate dos o tres copas de alcohol todos los días y sigue de largo. No te sorprendas por lo que ves, somos animales e intentamos sobrevivir”<sup>341</sup>.

El estilo discursivo de *La otra cara de Rock Hudson* es completamente diferente al de *Las batallas en el desierto*. Estamos frente a un autor que designó su literatura como “literatura-basura”, un autor que publicó la revista *Moho* y que pretende subvertir el canon de las letras mexicanas de las últimas décadas. Pero más que un autor *underground*, más que el mito que su obra y su persona han creado, estamos, con Fadanelli, delante de una escritura efectiva y precisa, donde la ciudad es un síntoma del individuo y su violencia es el reflejo de su habitante. Una narración expresionista donde la violencia, el crimen y la transgresión están patentes en toda su obra. Sin embargo, esta narrativa no pretende ser la descripción totalizante o verídica de lo que es la vida en la Ciudad de México. Es, sí, la descripción posible de una ciudad y de sus habitantes. Tal como en el filme de Luis Buñuel *Los olvidados* (lanzado casi cincuenta años antes en 1950), Fadanelli reproduce un personaje-estereotipo de forma que demuestra que no sólo ese tipo de personaje puede existir en la ciudad actual, sino que es también perfectamente natural y verosímil que exista como perpetuación de tradiciones culturales que no se ven pero que permanecen. Más que una narración que describe a los

---

<sup>336</sup> FADANELLI (1997), p. 32.

<sup>337</sup> FADANELLI (1997), p. 35.

<sup>338</sup> FADANELLI (1997), p. 54.

<sup>339</sup> FADANELLI (1997), pp. 61-62.

<sup>340</sup> FADANELLI (1997), p. 102.

<sup>341</sup> FADANELLI, (2011), p. 284.

miserables y el miserabilismo (siempre sin cualquier afán de denuncia o paternalismo) lo que es particular en su obra no es ni la suciedad ni la sordidez sino el vacío y la apatía. La ciudad en Fadanelli es ya la metrópolis desbordada, caótica del final del siglo XX.

#### IV. 4. La ciudad como cómplice: la narrativa policíaca

“Um dos poucos divertimentos intelectuais que ainda restam ao que ainda resta de intelectual na humanidade é a leitura de romances policiais.”<sup>342</sup>

En *Naked City*, Ralph Willet teoriza sobre el impacto del escenario urbano en la construcción de la narrativa policíaca o “crime fiction” norte-americana del siglo XX. Desde luego, el discurso urbano es generalmente el escogido para construir las novelas policíacas, ya que la ciudad parece ser el mejor lugar y el más desafiante (por su tamaño, su poder y su riqueza, y por la aglomeración de diferentes grupos sociales y étnicos) para poner a prueba las capacidades de un protagonista (detective o criminal): “[t]he city generates texts and also functions as text, one characterised by intertextuality, intangible relationships and instability”<sup>343</sup>.

Uno de los casos paradigmáticos y antecedente del género policíaco en la Ciudad de México es *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli, publicado en 1944 (la adaptación cinematográfica de Buñuel en 1955 acabó por ser, lamentablemente, más famosa que la novela, mucho más densa y ambigua que el filme). La historia se centra en Roberto de la Cruz, un criminal que aspira a cometer el crimen perfecto: “lo interesante sería cometer el crimen insondable, inexplicable para el mundo. No por dinero, ni por amor, ni por celos, ni por venganza, ni por locura. Lo interesante sería el crimen gratuito”<sup>344</sup>. La narrativa es heredera tanto de Oscar Wilde y Thomas de Quincey (el protagonista, un dandy, considera la mentira y el asesinato estéticamente, como arte y destino) como de los modelos norteamericanos de los años cuarenta. Nos enfrentamos a un estudio más psicológico que investigativo, y el propio investigador presente en la obra no es un policía sino un ex-inspector que no acusa o penaliza al

---

<sup>342</sup> Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, Lisboa, Ática, 1966, p. 62. [“Uno de los pocos divertimentos intelectuales que aún le restan a lo que resta de intelectual en la humanidad es la lectura de novelas policíacas”. La traducción es mía.]

<sup>343</sup> Ralph Willett, *The Naked City: Urban Crime Fiction in the USA*, Manchester, Manchester University Press, 1996, p. 7. [“La ciudad genera textos y también funciona como texto, que se caracteriza por la intertextualidad, por las relaciones intangibles y por la inestabilidad”. La traducción es mía.]

<sup>344</sup> Rodolfo Usigli, *Ensayo de un crimen* (1944), México, Cal y arena, 2003, p. 14.

culpado. El análisis del protagonista (un sujeto cuyas acciones parecen rondar la locura y la megalomanía) se mezcla con el propio análisis de los habitantes de la Ciudad de México. El protagonista es también un *flâneur* en la acepción utilizada por Walter Benjamin. En esta obra, Roberto de la Cruz deambula constantemente por el centro de la ciudad, primero, como observador y clasificador de la población urbana, no sólo por la lectura de las fisonomías (las caras de cada uno), sino también por la fisonomía social de las propias calles; segundo, como conocedor de los placeres urbanos y las ofertas del comercio cultural: “tentatives de rendre la physionomie des grandes villes (...) la menace que les foules de la grande ville constituent pour l’individu et pour son aparté” que originarían el “promeneur solitaire”, ya que “[I]a vie colective (...) les physiologies (...) [constituirían] une phantasmagorie angoissante”<sup>345</sup>. Esta forma de la ruina universal prevista por Benjamin en la lectura de Baudelaire se asemeja a la propia psicología de Roberto de la Cruz que se siente angustiado por no poder, a pesar de sus singularidades más excéntricas, romper el círculo de la multiplicación, y dejar de ser sólo un tipo más deambulando por la ciudad, igual a los demás. Por esa razón, por esa necesidad de romper la multiplicación y singularizarse dentro de la urbe, el protagonista de *Ensayo de un crimen* ansía cometer el crimen perfecto, el que lo destacaría del resto de la multitud.

La gran originalidad de esta novela se impone en la oposición entre verdad y mentira que se vincula indiscutiblemente con el discurso político, religioso y urbano, ya que los componentes sociales permiten que en la novela (y en la vida) prevalezca la mentira o el ocultamiento para ofrecer la “verdad oficial” y pública que pasa por encima de las averiguaciones científicas de la policía y de la psiquiatría. De esta forma, el fracaso social se manifiesta también en la impunidad del acto criminal.

En otro terreno más marcadamente policíaco surge en México en 1969 la que sería la definitiva novela del género: *El complot mongol* de Rafael Bernal. La novela es una mezcla de todos los clichés del género de moda en la época (novela urbana de carácter exótico: el crimen está relacionado con la comunidad china de la capital mexicana; en plena Guerra Fría la capital mexicana es invadida por espías de la CIA y de la KGB; el investigador encargado de averiguar el caso del eventual asesinato del

---

<sup>345</sup> Walter Benjamin, “Notes sur les ‘Tableaux parisiens’ de Baudelaire”, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003, p. 311. [“intentos de expresar la fisonomía de las grandes ciudades (...) la amenaza que las masas de la gran ciudad constituyen para el individuo y para su aislamiento” que originaron el “caminante solitario” ya que “la vida colectiva (...) las fisonomías (...) [constituirían] una fantasmagoría angustiante”. La traducción es mía.]

presidente de la república es un ex-asesino a sueldo, un hombre duro pero que parece mantener aún vestigios de humanidad; el investigador se enamora de una bella china que puede o no estar implicada en el caso; el complot para asesinar al presidente de la república acaba por tener más implicaciones de política interna que las percibidas inicialmente). Sin embargo, la novela rebasa todos los posibles clichés y termina siendo un análisis profundo de la sociedad mexicana de los años sesenta. En esa época, México vivía, desde hacía más de treinta años, un régimen de partido único y la corrupción política y la represión social ya habían filtrado y deteriorado los ideales de la revolución. El PRI (Partido Revolucionario Institucional) ocupaba hegemónicamente el poder bajo el signo de partido constitucionalmente electo (México fue de los pocos países de América Latina que aparentemente no sufrió ningún tipo de régimen dictatorial durante el siglo XX), sin embargo, y sobre todo, en la década del sesenta (la masacre de Tlatelolco tuvo lugar en 1968 y la llamada “guerra sucia”<sup>346</sup> había ya germinado a finales de esa década con constantes masacres en el interior de la población indígena, principalmente en el estado de Guerrero), la contestación al régimen era ya evidente. Teniendo en cuenta estas particularidades históricas, el análisis de una obra como *El complot mongol* puede ser hecho de forma más profunda ya que incide en las problemáticas (sociales, políticas y económicas) que preocupaban al país, aunque la acción de la novela tenga lugar sólo en la Ciudad de México. La preocupación última de Bernal parece ser la Historia y no sólo la literatura; y la literatura policíaca, un medio de contestación más extensivo y menos censurado (por desacreditado y desvalorizado) para intelectualmente llegar a los tópicos que más le preocupaban. Deambulando con Filiberto García, el protagonista, por la Ciudad de México nos damos cuenta de hasta qué punto la corrupción se instaló en el medio social:

De mucho licenciado para acá y licenciado para allá. Y yo ya no cuento. Quítese viejo pendejo. ¿En qué universidad estudió? ¿A qué promoción pertenece? No, para hacer esto se necesita tener título. Antes se necesitaban huevos y ora se necesita título. Y se necesita estar bien parado con el grupo y andar de cobero. Sin todo eso la experiencia vale una pura y dos con sal. Nosotros estamos edificando

---

<sup>346</sup> Durante la década comprendida entre 1968 y finales de los setentas, el gobierno mexicano llevó a cabo una guerra de “baja intensidad” contra opositores al gobierno, desde activistas políticos hasta guerrilleros, que comprendió desaparecimientos, torturas y asesinatos selectivos, además de una serie de estrategias de lucha contrainsurgente de naturaleza ilegal. A este conjunto de acciones represivas se le denominó históricamente como “guerra sucia”.

México y los viejos para el hoyo. Usted para esto no sirve. Usted sólo sirve para hacer muertos, muertos pinches, de segunda. Y mientras, México progresa.<sup>347</sup>

Se vive en la “licenciadocracia” y como el protagonista afirma en vez de justicia es necesario tener “cuates” y por eso, por amor a la Patria, García es obligado a actuar contra sus principios. El protagonista recorre sobre todo el centro de la ciudad, especialmente la *Chinatown* mexicana encerrada en la calle Dolores, en pleno centro de la capital.

Tal vez la más famosa novela detectivesca pasada en la Ciudad de México sea *Los detectives salvajes* del chileno Roberto Bolaño publicada en 1998. Aquí la intriga no está relacionada con ningún crimen y sí con una desaparición misteriosa que permite varias lecturas. La investigación está a cargo de dos jóvenes poetas: Arturo Belano y Ulises Lima (los detectives del título) que buscan desesperadamente una vieja poeta perdida en los desiertos de México: Cesárea Tinajero. Estamos, por esto, frente a una obra de investigación puramente literaria. Aquí el lector es invitado a jugar y tornarse él mismo un detective (destrenzar los mecanismos que confunden realidad con ficción, los hechos con las conjeturas, los personajes apócrifos con los históricos: Carlos Monsiváis, Octavio Paz,...). Y si las partes primera y última son el diario de un joven seguidor de Belano y Lima, precursores del “realismo visceral”, la segunda parte es una recopilación de entrevistas (realizadas por un entrevistador anónimo, talvez el diarista: José García Madero) en busca de la verdad sobre la desaparición de los jóvenes poetas. De esta forma, se les sigue el rastro a través del mundo (México, Francia, Inglaterra, Israel,...) y a través del testimonio de quien los vio o conoció sin ser, no obstante, posible, destrenzar una verdad objetiva de sus paraderos y destinos. Este nomadismo constante, tanto físico como ideológico, de Ulises Lima y Arturo Belano (y de la mayoría de los personajes de la novela) es una característica del individuo contemporáneo, que se percibe a sí mismo como un ser fragmentado y caótico con el advenimiento de la crisis de la modernidad, el derrumbe de las grandes utopías y de las ideologías totalizantes. Zigmunt Bauman, en su libro *Amor líquido*, hace un paralelismo entre los refugiados, condenados a huir de sus lugares de origen debido a la violencia y la persecución de que son víctimas, y los viajeros de las clases altas, consumidores desaforados, nómadas en perpetua búsqueda de placer y emociones fuertes y los coloca como símbolos de la tendencia global de los últimos años, cuyo atributo común es la extraterritorialidad: no

---

<sup>347</sup> Rafael Bernal, *El complot mongol* (1969), México, Joaquín Mortiz, 1992, p. 9.



pertenecen verdaderamente a ningún lugar, están *en sin ser* del espacio que ocupan físicamente:

[L]as nowherevilles de los campos de refugiados cerrados, así como los hoteles de paso de los hombres de negocios supranacionales que viajan libremente, bien podrían ser las cabeceras de playa de la avanzada de la extraterritorialidad, o (según una perspectiva más amplia) los laboratorios donde se experimenta bajo condiciones extremas con la desmantelización del espacio, la fragilidad y desechabilidad de los significados, la indeterminación y plasticidad de las identidades y, por sobre todas las cosas, con la nueva permanencia de lo efímero, todas ellas tendencias constitutivas de la fase ‘líquida’ de la modernidad.<sup>348</sup>

Ese “divertimiento intelectual” del que hablaba Pessoa en relación a las novelas policíacas parece ser más que un mero placer hedonista en lo que se refiere a las obras recién comentadas. En realidad, esas obras utilizan el enredo detectivesco como pretexto para pensar la sociedad, el Hombre y la Ciudad contemporánea, donde el crimen surge como dispositivo para activar la crítica sobre el tiempo y el espacio en que viven. Para eso, la ciudad es un elemento fundamental en la medida en que amplifica la conciencia del sujeto fracturado en una “sociedad líquida”. La urbe funciona, así, como orbe.

#### **IV. 5. La generación de la Casa del Lago**

Conocida como la generación de la Casa del Lago (escritores nacidos en los años treinta y que comenzaron a publicar en los años cincuenta, también conocida como generación de “Medio Siglo”), los nombres asociados a este movimiento literario son muchos: Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Salvador Elizondo, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco y tantos otros (estos dos últimos autores por sus características particulares son analizados de forma separada de los restantes escritores de su generación).

Definir una generación trae consigo, evidentemente, problemas y pormenores que habría que resolver o anotar, sin embargo, el análisis de estos autores en conjunto se ceñirá a la perspectiva urbana que dieron a algunas de sus obras. Esta generación fue

---

<sup>348</sup> Zygmunt Bauman, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Mirta Rosenberg; Jaime Arrambide, trad. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 183-184.

sumamente fecunda no sólo en lo referente a la producción literaria, sino también en lo que respecta a la crítica en diversos campos artísticos (teatro, cine, música, literatura, pintura,...) y en el ámbito de la traducción.

Juan Vicente Melo (médico y crítico musical) publicó *La obediencia nocturna* en 1967 y con ella dio a conocer una de las novelas más crípticas y oníricas de la literatura mexicana. La obra es la anotación desasosegada y desasosegadora de una geografía urbana, mental y generacional. Parece un refinado discurso detectivesco (intelectual y ritualístico) donde el protagonista es encargado de buscar a Beatriz (como la Beatriz de Dante) por el submundo de la Ciudad de México. La búsqueda es alucinante, a veces casi incomprensible, y el protagonista es atrapado en un juego siniestro de conspiraciones nocturnas y simbólicas donde cada personaje y realidad se multiplican, reflejan y desdoblan sucesivamente. Nos enfrentamos a la búsqueda mítica de un elegido que tiene como misión descifrar un cuaderno que le traen sus discípulos, emisarios de un misterioso señor Villaranda (una forma de dios maligno) y buscar a la inalcanzable Beatriz. Beatriz es única y al mismo tiempo todas las mujeres: Adriana (hermana del protagonista, primera figura ideal de su infancia), Pixie, Tula, Rosalinda, Aurora. Y el protagonista es también Marcos y Enrique: “te propongo cambiar nuestros nombres: yo no me llamo Enrique, Enrique se llama Marcos y tu serás nombrado como Enrique-Marcos”<sup>349</sup> – los emisarios de la búsqueda, los que como él y antes que él buscaran a Beatriz, los que saben que la demanda es un ritual imposible, continuamente recommenzado:

Tú, cuyo nombre ignoro, has pasado a ser el Fundador. Ya no lo son Marcos ni Enrique. Es tu turno. Tú eres el Fundador y yo la que tengo que estar presente porque sin mí no podrás llevar a cabo tu tarea. Lo que hagas lo haré yo, porque somos los mismos. De la misma manera que Enrique es Marcos y al revés (...) Búscame todas las noches y si quieres no me llames Beatriz sino Rosalinda o con el hermoso nombre de tu madre virgen: Aurora.<sup>350</sup>

Dentro de esta demanda alucinante, el mundo es presentado como una visión dionisiaca. Y el vaivén entre delirio y lucidez es asegurado por el alcohol y por el misticismo críptico que envuelve la novela. En esta búsqueda de Beatriz por los siete círculos del

---

<sup>349</sup> Juan Vicente Melo, *La obediencia nocturna* (1967), México, Era, 1994, p. 88.

<sup>350</sup> MELO, p. 103.

infierno (la Ciudad de México), la ciudad nos es siempre presentada transfigurada por la fealdad y por lo grotesco: el espantoso grotesco que proviene de la ausencia de Beatriz – “[v]uelvo a pensar que esta ciudad es fea e inhabitable (...) Y lo que sucede es que Beatriz se fue, que todos se van, que yo tampoco voy a quedarme”<sup>351</sup> y que: “esta ciudad produce miedo”<sup>352</sup>. Casi en el final, el protagonista concluye amargamente que no es posible vivir en ninguna parte:

No me pregunto si esta ciudad me pertenece o me es ajena. De acuerdo: aquí están los edificios de departamentos, el jardín, la fuente con el surtidor, las flores, los automóviles. No me importa que no consigan embellecerla a pesar de todo lo que inventan para disimular – por lo menos – su fealdad. Creo que, después de todo, es una ciudad como cualquiera, en la que da lo mismo vivir. Porque no se puede vivir, en verdad, en ninguna.<sup>353</sup>

La ciudad fea, hostil, es un obstáculo, primero, para la búsqueda de la mujer y, después, un recordar permanente la ausencia del objeto buscado y la necesidad de escapar a esa pesadilla originada por el deseo y la pérdida de Beatriz. Una fuga que, sin embargo, no será realizada por su imposibilidad esencial (no se puede retornar al paraíso de la infancia ni recuperar “el cielo primordial”<sup>354</sup> que, en este caso, representa Beatriz).

Esta búsqueda de lo sagrado (de un “nuevo sagrado”<sup>355</sup> en una época particularmente desacralizada) en Juan Vicente Melo es esencial para comprender la obra de otros escritores de su generación, particularmente Inés Arredondo. En su caso dos cuentos son ejemplos notables: “Mariana” incluido en *La señal* (1965) y “En la sombra” publicado en 1979 en la colección *Río subterráneo*. “Mariana” es el trabajo no sólo más conocido sino también el más logrado de la autora. A pesar de que la mayor parte de la acción no transcurre en la Ciudad de México, sino en la provincia, el desenlace parece sólo poder tener lugar en la capital. Estamos delante del universo batailliano de las transgresiones y de la violación de lo prohibido. La obsesión de Fernando (marido de Mariana) por dominar la mirada vacía y sin fondo de su esposa lo lleva a la locura y al crimen (aún cuando no sea el autor material de la muerte de Mariana, es culpado en la medida en que la empuja al adulterio). La mirada de la

---

<sup>351</sup> MELO, p. 10.

<sup>352</sup> MELO, p. 55.

<sup>353</sup> MELO, p. 175.

<sup>354</sup> MELO, p. 71.

<sup>355</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, p. 118.

protagonista, abierta a lo sagrado, se convierte en un abismo donde todos los personajes van a perderse, toda vez que penetrarlo equivale a la violación de un recinto sagrado:

Mariana estaba consagrada (...) para mí. Pero me engañé: sus ojos seguían abiertos mirando el altar. Solamente yo vi esa mirada fija absorber un misterio que nadie podría poner en palabras. Todavía cuando se volvió hacia mí los tenía llenos de vacío (...) celos de un alma que existía, natural, y que no era para mí (...) Furor y celos inmensos que me hicieron golpearla, meterla al agua, estrangularla, ahogarla, buscando siempre para mí la mirada que no era mía (...) Quería ser su muerte”<sup>356</sup>.

Cuando el marido es encerrado en un sanatorio después de la tentativa de asesinato, Mariana comienza a buscar por la ciudad amantes ocasionales que puedan calmar su deseo: “era por fidelidad a nosotros que hacía eso, que no le habían dejado otra forma de buscarme”<sup>357</sup> y que terminará con su asesinato. El deseo como la ciudad produce crímenes.

Ya “En la sombra” es un cuento de carácter totalmente urbano y el binomio puro-impuro resulta más complejo, porque es intercambiable y asistimos a una especie de sacralización del mal que puede otorgar el ser o regenerarlo: “la complicidad que había entre aquella mujer y él: la crueldad deliberada. Inteligentes inconscientes, pecadores sin pecado, a eso jugaban, como si fuera posible. No pasaban ni por la duda ni por el remordimiento, y por ello creían que el cielo y el infierno eran la misma cosa”<sup>358</sup>. Pero la relación es opacada por la mentira y la traición. Al dejar a la esposa para ir con la amante (la prostituta que la mujer deseaba ser para el marido), la mujer se adentra por la ciudad en busca de un modo de venganza. Sentada en un banco de jardín es mirada por tres mendigos y se siente al mismo tiempo humillada y anhelante: “[n]o podía, no debía huir; la tentación de la impureza se me revelaba en su forma más baja, y yo la merecía. Ahora no era una víctima (...) Entre ellos y yo, en ese momento eterno, existía la comprensión contaminada y carnal que yo anhelaba. Estaba en el infierno”<sup>359</sup>. Al ser vista, deseada, ensuciada por la mirada de los otros que busca, de los verdaderos habitantes de la ciudad, la protagonista obtiene su venganza y su satisfacción.

---

<sup>356</sup> Inés Arredondo, *Obras completas*, México, Siglo XXI, 2006, pp. 102-103.

<sup>357</sup> ARREDONDO, p. 104.

<sup>358</sup> ARREDONDO, p. 143.

<sup>359</sup> ARREDONDO, p. 146.

#### IV. 6. El agujero negro de la literatura: la ciudad encerrada

Estudiar comparativamente la obra de Josefina Vicens *El libro vacío* publicado en 1958 y *Salón de belleza* de Mario Bellatin (1994) puede parecer arriesgado, sin embargo ambas obras poseen semejanzas que pretendo resaltar. Nacido en la Ciudad de México de padres peruanos, Mario Bellatin publicó varias obras anómalas desde la década de los noventa. Una de ellas es el mencionado *Salón de belleza* que aparece en la tradición de la narrativa metafórica de la ciudad sitiada y en descomposición cuyos precursores son *La peste* de Camus, *Para esta noche* de Onetti y *El examen* de Cortázar. La obra trata de un homosexual y travesti, dueño de un salón de belleza localizado en la zona marginal de una ciudad innominada, que decide en un momento dado acoger desechos humanos en la fase terminal de una enfermedad denominada genéricamente como peste o mal. La creación de este Moridero, creado por el protagonista serviría para que los enfermos no: “perecieran como perros en medio de la calle, o bajo el abandono de los hospitales del Estado”<sup>360</sup>. La ciudad, a pesar de no ser nunca mencionada por su nombre, es un factor primordial para la acción, ya que es ella que elige desechar a los enfermos para no dejarse corromper. A pesar de que podríamos asociar esta enfermedad con el sida, el hecho de que su nombre nunca sea mencionado (al igual que el nombre de la ciudad) la dota de una universalidad mayor ya que la exclusión de los enfermos se metaforiza en todo tipo de exclusión y en toda forma de indiferencia en cualquier ciudad. Otra hipótesis de análisis es la de que el Moridero alude a los aspectos mutilados, deficientes y estructuralmente deteriorados de las sociedades latinoamericanas. La corrupción lastra y el peluquero termina infectado e inmediatamente sus días están contados y la enfermedad es como un “limbo” y todos aquellos jóvenes, así como el protagonista, son personajes que saben que ya están muertos. Son sólo cuerpos putrefactos, tan enclaustrados como los peces de los acuarios que adornan el salón de belleza a la espera de la muerte marginal en una ciudad que los descartó. Esta novela de Bellatin es clasificada por Josefina Ludmer como perteneciente a la nueva narrativa latinoamericana de la “isla urbana”, esto es una novela urbana contemporánea donde: “[l]as ciudades brutalmente divididas del presente tienen en su interior áreas, edificios, habitaciones y otros espacios que funcionan como islas, con límites precisos”<sup>361</sup>. Este territorio físico y narrativo: “es un mundo con reglas, leyes y

---

<sup>360</sup> Mario Bellatin, *Salón de belleza* (1994), México, Tusquets Editores, 1999, p. 50.

<sup>361</sup> LUDMER, p. 130.

sujetos específicos. En ese territorio las relaciones topográficas se complican en relaciones topológicas, y los límites o cesuras identifican a la isla como zona exterior/interior: como territorio adentro de la ciudad (y por ende de la sociedad) y a la vez afuera, en la división misma”<sup>362</sup>. En Bellatin, este territorio de la ciudad (al mismo tiempo dentro y fuera de la misma), es también una zona de personajes que se caracterizan por su posición exterior/interior con respecto a la familia, la sociedad, la nación, el trabajo, la ley. Serían personajes “postsubjetivos”, desterritorializados en ciudades “postsubjetivas” y desterritorializadas, esto es: “[s]us territorios existenciales originarios – cuerpo, espacio doméstico, clan, culto – ya no están arrumados en un suelo inmutable, ahora se enganchan a un mundo de representaciones precarias y en perpetuo movimiento”<sup>363</sup>. O como afirma Jean Franco en *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*, las ciudades narrativas latinoamericanas son cada vez más territorios extraños, violentos, fragmentarios y en ruinas<sup>364</sup>. Estas ciudades no pueden, entonces, ser imaginadas ni construidas como totalidad y las nociones de comunidad, subjetividad o identidad parecen ser imposibles. De ahí la necesidad de reconfigurar el medio urbano a través del fragmento, de la ruina. En el caso de *Salón de belleza*, el propio nombre de la ciudad desaparece, está vacío. De este modo, la representación de esta ciudad puede ser la de cualquier ciudad.

La obra de Josefina Vicens *El libro vacío* es una obra que lidia con un triple espacio cerrado e inescrutable: el aspirante a escritor encerrado en su oficina, el espacio del libro que está siendo escrito, la mente de quien lo escribe. La trama comienza con la narración en primera persona de la compra del cuaderno para escribir y la decisión de hacerlo – escribir: “[n]o he querido hacerlo. Me he resistido durante veinte años”<sup>365</sup>, y termina doscientas páginas más tarde con la reiteración de comenzar la narrativa: “[s]i encontrara una primera frase, fuerte, precisa, impresionante, tal vez la segunda me sería más fácil y la tercera vendría por sí misma (...) tengo que encontrar esa primera frase. Tengo que encontrarla”<sup>366</sup>. Un libro vacío, una narración del proceso cerrado de escritura, del escritor fallido que ansía escribir y noche tras noche concluye que al final

---

<sup>362</sup> LUDMER, p. 131.

<sup>363</sup> Félix Guattari, “Prácticas ecosóficas y restauración de la Ciudad subjetiva”, p. 216 en Guattari, Félix. *La ciudad subjetiva y post-mediática. La polis reinventada*, Ernesto Hernández B.; Carlos Enrique Restrepo, trads. Cali, Fundación Comunidad, 2008, pp. 216-234.

<sup>364</sup> Jean Franco, *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*, Cambridge, Massachusetts & London, Harvard University Press, 2002, p. 222.

<sup>365</sup> Josefina Vicens, *El libro vacío* (1958), *Los años falsos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 25.

<sup>366</sup> VICENS (2004), p. 219.

todavía no consigue escribir el inicio de su novela. Protagonista anodino, José García (nombre equivalente a Nadie o Todos) que al asumir la nada, el vacío, lo asume por todos: “y así, un libro ‘individualista’ resulta fraternal, pues cada hombre que asume su condición solitaria y de verdad de su propia nada, asume la condición fatal de los hombres de nuestra época y puede participar y compartir el destino general”<sup>367</sup>. Tenemos delante el individuo urbano moderno, escindido, titubeante, desajustado por lo que le ofrece la modernidad. En esta narrativa la ciudad aparece como la única narración posible (de fuga) dentro de la tentativa de escritura de la novela por el narrador/escritor. Sin embargo, a pesar de ser su único pasaje para el cuaderno, la narración de su día a día en la ciudad, en los transportes públicos y en el trabajo no parece ser del agrado del narrador, ya que no se le presentan como momentos verdaderos de escritura creativa. El libro que escribe (en la forma de un diario) es la prueba de su fracaso en cuanto novelista de ficción. Al final de la narración aún no ha conseguido escribir la primera frase. Para Vicens, o mejor, para el narrador sin novela, la ciudad no es quizá un elemento más de la imposible escritura, sino un factor esencial para el ejercicio en dos sentidos insolublemente enfrentados: por un lado, si algún material el personaje imagina propicio por momentos para gatillar la narración es precisamente eso que lo rodea y conforma sus días: la ciudad y sus tardes, sus hombres y sus árboles, su casa alejada del centro y las caminatas a que esto lo obliga, y su trabajo, su maldito trabajo. Aquí el material, factible de ser moldeado, utilizado, filtrado hacia la página. Por otro lado, la ciudad y sus tardes, sus hombres y todo el resto hacen también, al mismo tiempo, el comienzo de la narración imposible porque distraen y dispersan, porque la ciudad ocupa al que pretende narrarla y permanece ahí con sus temas y sus estímulos, inaprensible. Porque la ciudad está ahí, siempre ahí consigo misma y no en la página que continuará vacía, henchida sólo de escritura obsesiva, sin vida, monótona, banal.

Ambos narradores, Vicens y Bellatin, utilizan un espacio cerrado, claustrofóbico y vertiginoso para colocar su narración (la ciudad está presente apenas como una presencia externa y amenazadora) y ambos construyen narrativas singulares en las épocas en que escribieron: dentro de sus textos adivinamos un agujero negro, centrípeto y desolador. Al final de la narración parece no haber más nada, un vacío que resuena. Ambos textos narran la representación imposible de la ciudad en su deconstrucción e

---

<sup>367</sup> Octavio Paz en el prólogo de Vicens, Josefina. *El libro vacío*, 1986, p. 8.

inaprensión, así como la exposición de esa imposibilidad para contener el medio urbano dentro del proceso literario.

#### **IV. 7. Crónica y bitácora: la ciudad como descripción histórica y personal**

Carlos Monsiváis fue, probablemente, el mayor cronista del siglo XX e inicios del XXI de la Ciudad de México y de su cultura popular. Perteneciente a la misma generación que José Emilio Pacheco y Sergio Pitol, su trabajo para la construcción de un imaginario geográfico, popular y cultural de su ciudad y de su país se encuentra en innumerables obras y crónicas sobre el urbanismo, el cine, la literatura, la música y todos los fenómenos que formaran parte de la sociedad. La ciudad es, entonces, un lugar donde se narra y la literatura un lugar donde se reinventa esa narración. Cada ciudad es un texto colectivo que almacena una cultura. Pero esa ciudad literaria fue evolucionando hacia la narración de una ciudad caótica:

En el terreno visual, la Ciudad de México es, sobre todo, la demasiada gente. Se puede hacer abstracción del asunto, ver o fotografiar amaneceres desolados, gozar el poderío estético de muros y plazuelas, redescubrir la perfección del aislamiento. Pero en el Distrito Federal la obsesión permanente es la multitud que rodea la multitud, la manera en que cada persona, así no lo sepa o no lo admita, se precave y atrinchera en el mínimo sitio que la ciudad le concede.<sup>368</sup>

Pero es en la ciudad que se pueden identificar los espacios marginales y alternativos donde la cultura popular expresa sus supersticiones y deseos cotidianos: mercados, fiestas populares, lucha libre, juegos de fútbol, transporte público:

El Metro no es una metáfora o una reducción simbólica de la ciudad, es, insisto, la megalópolis alojada en las ruinas de la prosperidad demográfica, es la urbe, mediante el simple impulso masivo, usa repasillos y vagones para construir y destruir calles, avenidas, callejones, homicidios, multifamiliares, vecindades, plazas públicas, todo cimentado en gente.<sup>369</sup>

---

<sup>368</sup> Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos* (1995), México, Era, 2006, p. 17.

<sup>369</sup> MONSIVÁIS (2006), p. 179.



En su artículo “Pasiones urbanas a la orden (La Ciudad de México y la cultura 1900-1950)”, Monsiváis delinea las transformaciones de la ciudad durante los últimos años del Porfiriato, durante la revolución de 1910 y años subsecuentes hasta los años cincuenta, sin dejar de hacer algunas incursiones en los años sesenta y setenta a nivel político, cultural y urbanístico. Uno de los aportes más interesantes es lo que el designa como “Renacimiento mexicano”: “[e]n los años posteriores a 1920, los cambios sorprendidos se originan en la necesidad de incorporarse con la mayor rapidez posible a la vida internacional o, más específicamente, de reproducir a escala la mitología de los grandes centros urbanos”<sup>370</sup>. El proyecto de José Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública pretende aliar, para eso, humanismo y revolución, iniciando campañas de alfabetización para todas las comunidades e incentivando la cultura visual (convoca a Rivera, Orozco, Siqueiros y otros para iniciar la pintura de murales en monumentos y edificios del Estado). Son los años de la vanguardia artística y literaria con el apareamiento del grupo de los Contemporáneos y el flujo de artistas extranjeros de vanguardia a la capital: Maiakovsky, Eisenstein, Hart Crane, John Dos Passos, Edward Weston, D.H. Lawrence, Aldous Huxley, Antonin Artaud, André Breton, ... Estos años dorados posrevolucionarios aún poseían la aura de ideales y libertad que la revolución permitió para que se produjera una sociedad artística e intelectual cosmopolita.

Lidia Santos al analizar el fenómeno de la cultura de masas dentro de la literatura y arte latinoamericanos, principalmente la inserción del mal gusto presente, sobre todo, en los medios de comunicación y su incorporación paulatina en las narrativas literarias contemporáneas de América Latina, concibe esos medios de comunicación como: “promotores de una mediación entre la sociedad tradicional y el sujeto moderno”<sup>371</sup> y utiliza el término de vanguardia (artística y política) como resultado de cambios socioculturales<sup>372</sup>, principalmente la inclusión de las artes latinoamericanas en el proyecto posmoderno y globalizado. En este marco, el trabajo de Carlos Monsiváis como cronista y ensayista fue pionero, como afirma Carlos Rincón, ya que aquél habría sido el que estableció el concepto de “popular urbano”<sup>373</sup>, donde se articulan tanto las viejas categorías de la cultura de élite, como las de la cultura de

---

<sup>370</sup> MONSIVÁIS (“Pasiones...”).

<sup>371</sup> Lidia Santos, *Kitsch Tropical: los medios en la literatura y el arte de América Latina*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2001, p. 11.

<sup>372</sup> SANTOS, p. 18.

<sup>373</sup> Cfr. Carlos Rincón, *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*, Bogotá, Editorial Universidad Nacional, 1995, pp. 209-225.

masas y la cultura popular en un nuevo tipo de cultura – caracterizada por una mezcla que es más que una nueva síntesis. Así, la cultura de masas utilizada por los narradores latinoamericanos de las décadas de los setenta y ochenta del siglo XX se apoyaron en movimientos periféricos, en el caso de la música: el tango, el bolero, la samba o en el caso del cine, el melodrama de los años cuarenta y cincuenta que Monsiváis redescubrió a través de un trabajo analítico y valorativo como medio para asegurar el autorreconocimiento de la comunidad. De este modo, para Monsiváis, la ciudad logra identificarse en los espacios marginales, en las ciudades alternativas dentro de la ciudad donde la cultura popular se expresa. En este sentido, la literatura sería fundamental para narrar la historia citadina, hacer la relación de su continuidad y de sus rupturas, concibiendo la ciudad como inagotable, ya que es siempre pasible de ser imaginada y representada.

Sergio Pitol es un caso particular en las letras mexicanas. Narrador tardío, pasó gran parte de su vida fuera de México: vivió en Barcelona, Roma, Londres, Praga, Varsovia y otras varias ciudades. Tal vez por eso su narrativa se destaque como positivamente cosmopolita (en el sentido etimológico del término de todas las ciudades: el mundo) y urbana, aun cuando la mayoría de sus personajes no viven en la Ciudad de México. Porque si: “[t]odo está en todas las cosas”<sup>374</sup> también toda ciudad es todas las ciudades. La narración de la ciudad y de los viajes en Pitol se aleja de esa búsqueda del viajero o turista en busca de lo exótico o de las historias más efectistas, misteriosas o violentas por tierras extranjeras y distantes. *El arte de la fuga* combina un registro plural de formas narrativas: lecturas, viajes, sueños, memorias, cartas y ficciones (una autobiografía-ensayo-registro de viajes ficcionalizados) y es: “una bitácora sobre los muchos modos en que la realidad se enrarece hasta adquirir la perturbadora cualidad de la ficción”<sup>375</sup>. De esta forma, originó una obra tan mestiza como la propia genealogía del mexicano. Y la Ciudad de México se inserta de una forma natural dentro de un vasto universo literario donde se encuentra con Praga, Barcelona, Viena y tantas otras, en el mismo plano mítico y ficcional, o sea: “itinerarios interiores cuyas escalas incluyen la Ciudad de México”<sup>376</sup>. Una ciudad de literatura y para la literatura.

Con estas cartografías imaginarias sobre la Ciudad de México nos deparamos con la narración de una ciudad (poscolonial y posmoderna) que tuvo varias

---

<sup>374</sup> PITOL (1996), p. 11.

<sup>375</sup> Juan Villoro en el prólogo de Pitol, Sergio. *Todos los cuentos*, México, Alfaguara, 2000, p. 12.

<sup>376</sup> Sergio Pitol, *El mago de Viena en Trilogía de la Memoria*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 477.

formulaciones. Una megalópolis de voces distintas y plurales que funcionó como agente de cuestionamientos históricos, políticos y culturales, en busca de una caracterización propia e identitaria frente a sí misma, el resto de América Latina y el mundo. Si desde los años cincuenta hasta los años setenta, la idea de Ciudad de México se asociaba intrínsecamente a la idea de una América Latina como un todo, a partir de ahí la representación de la ciudad fue ganando un cuño más individual (personal del autor y particular en cuanto proceso narrativo). Después de las visiones panorámicas de la ciudad en los años anteriores (por ejemplo, *La región más transparente*) nos deparamos entonces con visiones más particulares, en gran parte también por el crecimiento descontrolado y rizomático de la propia ciudad que podrá tender para la fragmentación y para la retirada de la narrativa para espacios más internos y privados, es decir, confinados. La literatura de los años setenta en adelante se distancia explícitamente de la noción de “ciudad total” para encaminarse hacia la construcción de espacios urbanos más precisos e íntimos (el barrio burgués de Inés Arredondo, el universo estudiantil de Vicente Melo, los barrios periféricos y cerrados de Bellatín, el interior angustiante de un cuarto de la clase media pobre en Vicens, los barrios de mala fama o el centro histórico demacrado en Fadanelli, el ambiente memorioso de la infancia en la colonia Roma de Pacheco). Cabe, sin embargo, distinguir la caracterización global, totalizante que pretendió hacer Carlos Fuentes de la Ciudad de México y la noción de “ciudad global” en términos sociológicos, económicos y políticos. En esta coyuntura económica la Ciudad de México se caracteriza contemporáneamente por pertenecer precisamente a las designadas “ciudades globales”, esto es, ciudades que:

[A]re linked to each other by flows of money, information, commodities and migrants, creating thus a cross-border network of cities. The emergence of a global urban system alters the geography of the world system (perceived traditionally as a collection or hierarchy of nation-states), because it operates both through nation-states and by bypassing their boundaries.<sup>377</sup>

---

<sup>377</sup> Christof Parnreiter, “México City in the Network of Global Cities”, ponencia presentada en marzo de 2000 en la Latin American Studies Association encontrada el 10.02.2013 en: <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Parnreider.PDF>. [“Están ligadas unas con otras por flujos de dinero, información, mercancías y migrantes, creando por tanto una red transfronteriza de ciudades. La emergencia de un sistema urbano global altera la geografía del sistema mundial (entendido tradicionalmente como una colección o jerarquía de naciones-estado), porque opera tanto a lo largo de naciones-estado como traspasando sus fronteras”. La traducción es mía.]

De este modo, la entrada de México en la globalización económica, mediática y neoliberal tal vez se pueda extender a las micronarrativas contemporáneas en la literatura y su desapego a las nociones de novela total, identitaria y colectiva. Con la presencia masiva del neoliberalismo político y financiero, los proyectos narrativos derivaron hacia las descripciones globalizadas (pero más microscópicas) del mundo de los mass media, del consumo, de la desintegración subjetiva, física y espacial, esto es, las “islas urbanas” de que hablaba Ludmer, donde la globalización y los procesos geopolíticos desestabilizan los “estados-nación”, propiciando el resurgimiento de las “ciudades-estado”, cerradas, donde el pánico, la superconcentración poblacional y el terrorismo mediático forman parte de la caracterización urbana contemporánea<sup>378</sup>, que de algún modo se extiende hacia los proyectos narrativos, donde el caso más evidente es la ciudad cerrada de Bellatin, cuya descripción se aleja completamente del intento de Fuentes de establecer la Ciudad de México como una ciudad total, englobando en su narrativa voces dispares y territorios múltiples que representarían toda la “ciudad”.

---

<sup>378</sup> Cfr. Paul Virilio, *Ville panique. Ailleurs commence ici*, Paris, Galilée, 2004.

## V. La ciudad fronteriza: México – EEUU. México – Guatemala

“El pánico es peor que la muerte misma (...) Y la muerte no se acaba, continúa en el dolor de los que se quedan.”<sup>379</sup>

“Vas a cruzar y vas a mojar te y vas a rifártela contra gente cabrona; te desesperarás, cómo no, verás maravillas.”<sup>380</sup>

En términos críticos, la noción de frontera comprende y combina tanto las nociones de división y límite como la de pasaje, de ahí que convoque tanto al cruzamiento como a la transgresión. De este modo, el espacio fronterizo aparece como fuente de inspiración creativa (literaria y, digamos, social) en la medida en que permite que una identidad se diferencie o que se afirme sobre otra. Sin embargo, esta consideración celebratoria de la frontera como “entre-lugar” presente en las obras de Homi K. Bhabha y Néstor García Canclini, por ejemplo, parece no poder muchas veces verificarse en la realidad. Para Bhabha: “[t]hese ‘in-between’ spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself”<sup>381</sup>.

Los académicos sobre la frontera la conceptualizan alternativamente como un espacio ambiguo que potencia la experimentación y la hibridez (así hacen, por ejemplo, Gloria Anzaldúa y García Canclini), y también como lugar de encuentros desiguales entre varios actores y agentes del Estado (como en Donnan y Wilson o en Heyman). Más que un espacio de transición, las zonas fronterizas expresan las ambigüedades de la liminaridad, un espacio peligroso y ambiguo que se puede entender a través del análisis de los estudios de migración tanto centroamericana para México como mexicana para los Estados Unidos. Este espacio ambiguo, la frontera o el área liminar que la rodea, puede aún ser un lugar de potencial confrontación a la violencia y al poder del Estado y que permite la creación de espacios legales e ilegales de lucro o transformarse en un lugar que propicia la fusión de nuevas identidades. Es en esta nueva posibilidad que se centra el trabajo de Bhabha sobre la frontera. De acuerdo con él, el tercer espacio, otra

---

<sup>379</sup> Rafael Ramírez Heredia, *La Mara*, Madrid, Alfaguara, 2004, p. 167.

<sup>380</sup> Yuri Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo*, Cáceres, Periférica, 2009, p. 23.

<sup>381</sup> Homi K. Bhabha. *The Location of Culture*, London & New York, Routledge, 1994, pp. 1-2. [“Estos entre-lugares proporcionan el terreno para elaborar estrategias del yo – singulares o comunales – que entablan nuevos signos de identidad, y terrenos innovadores de colaboración, y contestación, en el acto de definir la idea misma de sociedad”. La traducción es mía]

forma de encuadrar lo liminar, es un espacio ambivalente e híbrido que es escrito y, de esta forma, puesto en existencia. Lo que media, entonces, la teoría y la política es la escritura, no sólo el discurso teórico sino también los ejercicios culturales como la literatura, el cine y la música. Bhabha aboga por un modelo de liminaridad que dramatiza el espacio de intersticio entre la teoría y la práctica, un espacio liminar que no separa, sino que media su intercambio múltiple: “[t]he non-synchronous temporality of global and national cultures opens up a cultural space – a third space – where the negotiation of incommensurable differences creates a tension peculiar to borderline existences”<sup>382</sup>. El poder del tercer espacio de Bhabha reside en su potencial para liberar las nociones circunscritas de nacionalismo y de determinismo cultural. Para Bhabha, el cambio cultural solamente es posible a través del desvanecimiento de las fronteras:

“The time of liberation is, as Fanon powerfully evokes, a time of cultural uncertainty, and, most crucially, of signficatory or representational undecidability (...) The enunciation of cultural difference problematizes the binary division of past and present, tradition and modernity, at the level of cultural representation and its authoritative address”<sup>383</sup>.

Sin embargo, esta enunciación teórica evidentemente celebrativa de la frontera real, simbólica y metafórica levanta serios problemas cuando se analiza en la práctica. El teórico estadounidense sobre la frontera Josiah Heyman plantea esa incongruencia y la atribuye a un análisis poco profundo (lo denomina, en realidad, “ingenuo”) sobre la distinción histórica profunda entre, por ejemplo, los Estados Unidos y México: “[t]he power of this historical construction renders uninteresting various statements of abstract ‘border culture’ as a state of being, an inherent in-betweenness”<sup>384</sup>. Ya Pablo Vila sugiere que la mayor parte del análisis sobre la frontera “híbrida” proviene de la

---

<sup>382</sup> BHABHA (1994), p. 218. [“La temporalidad no-sincrónica de las culturas globales y nacionales abre un espacio – un tercer espacio – donde la negociación de diferencias incommensurables crean una tensión peculiar para las existencias fronterizas”. La traducción es mía.]

<sup>383</sup> BHABHA (1994), p. 35. [“El tiempo de la liberación es, como evoca de forma poderosa Fanon, un tiempo de incertidumbre cultural y, más crucialmente, de significativa y representacional indecidibilidad (...) La enunciación de la diferencia cultural problematiza la división binaria de pasado y presente, tradición y modernidad, al nivel de la representación cultural y de sus discursos autorizados”. La traducción es mía.]

<sup>384</sup> Josiah McC. Heyman, “Culture Theory and the US – Mexico Border”, p. 54 en Wilson, Thomas M.; Donnan, Hastings (eds.). *A Companion to Border Studies*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 48-65. [“El poder de estas construcciones históricas torna poco interesantes las varias declaraciones de una ‘cultura fronteriza’ abstracta como un estado de existencia, un intrínseco entre-lugar”. La traducción es mía.]

focalización sobre los emigrantes, sobre todo sobre los hijos y nietos de emigrantes en una nueva sociedad. O sea, es una literatura crítica de orientación chicana que tiende a descuidar a México<sup>385</sup>. Walter Mignolo analiza de forma más amplia la noción de pensamiento de frontera desde un punto de vista poscolonial: “[b]order thinking, in other words, is logically, a dichotomous locus of enunciation and, historically, is located at the borders (interiors or exteriors) of the modern/colonial world system”<sup>386</sup>. Y concluye: “[b]order thinking brings to the foreground the irreducible epistemological difference, between the perspective from the colonial difference, and the form of knowledge that, being critical of modernity, coloniality, and capitalism, still remains ‘within’ the territory, ‘in custody’ of the ‘abstract universal’”<sup>387</sup>. Para Mignolo el pensamiento fronterizo surge, no de habitar ‘afuera’, sino desde la ‘exterioridad’, o sea, el afuera construido desde dentro. De ahí que para este crítico sean los autores con pasado colonial (América Latina, África, Asia) que estén discutiendo de forma más intensa la cuestión del pensamiento desde la frontera, cuestionando así la colonialidad del ser y del saber y que a partir de su lugar de enunciación se desprenden “geo- y corpo-políticamente”. En la misma línea de Heyman, Neil Larsen, en su crítica a García Canclini, apunta que la noción de hibridez<sup>388</sup> implica el desplazamiento de una falacia

---

<sup>385</sup> Pablo Vila, “Conclusion: The Limits of American Border Theory”, p. 307 en Vila, Pablo (ed.). *Ethnography at the Border*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press, 2003c, pp. 306-341.

<sup>386</sup> Walter D. Mignolo, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 85. [“El pensamiento fronterizo es, en otras palabras, lógicamente un lugar de enunciación dicotómico y está localizado históricamente en las fronteras (interiores o exteriores) del sistema mundial moderno/colonial”. La traducción es mía.]

<sup>387</sup> MIGNOLO (2000), p. 88. [“El pensamiento fronterizo trae para el primer plano la diferencia epistemológica irreductible entre la perspectiva de la diferencia colonial y la forma de conocimiento que, siendo crítica de la modernidad, de la colonialidad y del capitalismo, permanece aún ‘dentro’ del territorio, ‘en custodia’ de lo ‘universal abstracto’”. La traducción es mía.]

<sup>388</sup> Neil Larsen se centra, sobre todo, en la crítica a la obra de García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989), México, Grijalbo, 1990. Sobre la problemática del término “hibridez”, es importante destacar también los textos de Cornejo Polar “*Mestizaje, Transculturation, Heterogeneity*” (1995), Christopher Dennis, trad. en SARTO; RÍOS; TRIGO, pp. 116-119 y “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes” (1997), *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, n. 200, 2002, pp. 867-870, donde el crítico peruano cuestiona la noción utilizada por García Canclini, ya que aunque: “does not obviate syncretic instances but de-emphasizes and situates them in a precarious situational temporality that destroys them as soon as they are instated” – CORNEJO POLAR (2004b), p. 117. [“no obvia las instancias sincréticas sin embargo las desenfatisa y las sitúa en una precaria temporalidad situacional que tan pronto las instaure como las destruye”. La traducción es mía.]. Sin embargo, a pesar de criticar el tono celebratorio de la metáfora de “hibridez” y mencionar que el préstamo de categorías ligadas a la biología y ajenas al análisis cultural y literario pueden causar problemas, Cornejo Polar encuentra algo productivo en la formulación de García Canclini, lo opuesto de lo que critica Larsen cuando menciona la ahistoricidad del concepto: “la teoría de la hibridez de García Canclini, aunque a veces afeada por el tono celebratorio con el que está dicha y por el excesivo empleo de ejemplos que parecen referirse preferentemente a ciertos estratos de la sociedad latinoamericana, tiene una virtud poco reconocida y para mí incuestionable: su inmersión en la historia, lo que permite que así como se “entra y sale de la modernidad” también se pueda – de algún modo – entrar y salir de la hibridez, aunque estos tránsitos no siempre obedezcan a las necesidades, o a los intereses o a la libertad de quienes

esencialista para una falacia de la textualidad, ya que la esencia nacional es substituida por el mito, o sea, un sujeto que narra o imagina la nación como un texto social de forma absoluta y ahistórica, no resolviendo, de ahí, el problema del esencialismo:

[T]he *fallacy of essentialism* is in fact merely replicated, not truly superseded, in much postcolonial theory, becoming what we might term a *fallacy of textuality*. In this instance the myth of an ahistorical, pre-existing national essence is simply replaced by the myth of a subject who “narrates” or “imagines”, from a locus of evidently absolute, ahistorical contingency, the “nation” as “social text”. The myth of the nation as “essence” is merely transposed into the myth of the nation as “essence”-constituting, narrative subject. A cultural “hybridity” takes the place of – to use Néstor García Canclini’s terms – culture as national “patrimony”. But the logic that treats culture as, in principle, severed from all historical determinacy remains as firmly anchored as before.<sup>389</sup>

El ejemplo máximo de esta falacia sería el célebre *Borderlands/La Frontera* de Gloria Anzaldúa que, si bien intenta crear espacios de expresión para sujetos excluidos, la mitología y los símbolos usados por la autora (el mito de Aztlán, la “raza cósmica” de Vasconcelos) acaban por hacer subsistir el esencialismo del discurso oficial mexicano por la imaginación ahistórica de un sujeto social: la nueva mestiza. Esta construcción de sistemas simbólicos para tratar el discurso crítico sobre la frontera termina por ser contraproducente y representa la parte sustancial de un cierto tratamiento de la frontera, sobre todo, de aquel que se refiere a la frontera entre México y Estados Unidos (y principalmente de aquellos que se refieren a la cultura chicana<sup>390</sup>). Evidentemente, la

---

los realizan” – CORNEJO POLAR (2002), p. 868. Esta fluidez del propio concepto se alía, entonces, a la necesidad que Cornejo Polar considera indispensable en la crítica latinoamericana – elaborar aparatos teórico-metodológicos que den cuenta no sólo de la multiplicidad de los discursos producidos, sino también, y sobre todo, de su naturaleza conflictiva.

<sup>389</sup> Neil Larsen, *Determinations. Essays on Theory, Narrative, and Nation in the Americas* (1990), London & New York, Verso, 2001, p. 85. [“La *falacia esencialista* es en realidad apenas replicada, no verdaderamente superada, en mucha de la teoría poscolonial, tornándose lo que se puede designar como una *falacia textual*. Así, el mito de una ahistórica esencia nacional preexistente es simplemente sustituido por el mito de un sujeto que ‘narra’ o ‘imagina’, desde un lugar de absoluta contingencia ahistórica, la nación como un ‘texto social’. El mito de la nación como ‘esencia’ es simplemente transpuesto para el mito de la nación compuesta ‘esencialmente’ como sujeto narrativo. La ‘hibridez’ cultural toma el lugar de – para usar los términos de Néstor García Canclini – la cultura como ‘patrimonio’ nacional. Pero la lógica que trata la cultura como, en principio, divorciada de la determinación histórica continúa firmemente ancorada como antes”. La traducción es mía.]

<sup>390</sup> Hay, sin embargo, otros autores chicanos que discuten la utilización de los legados prehispánicos de manera nostálgica y fetichista como lo hace, a veces, Anzaldúa. Benjamín Alire Sáenz, a pesar de considerar *Borderlands/La Frontera* como un texto central dentro del pensamiento chicano, afirma: “It is



intención de Anzaldúa al usar los mitos prehispánicos era la de argumentar que existían otras formas de saber y contradecir la noción epistemológica del mundo basada exclusivamente en nociones eurocéntricas de progreso (originadas durante el siglo de las luces). Sin embargo, y sin duda, el trabajo de Anzaldúa, ya sea que se defienda o se ataque, fue extremadamente influyente para el avance de los estudios fronterizos. Sin embargo, como sostiene Pablo Vila, que discrepa del discurso esencialista de la autora chicana – pero que encuentra en la belleza de su texto una forma de describir: “the utopia for which we must search and struggle on the border”<sup>391</sup> –, ese discurso es constantemente anulado, en el presente, cuando se trabaja con habitantes y emigrantes reales a lo largo de la frontera. Lo que talvez se pueda cuestionar no es tanto la obra de una autora específica como Anzaldúa que aborda la frontera de forma personal (la nueva mestiza es la propia Anzaldúa: mujer, chicana y lesbiana), sino la apropiación de sus premisas por otros teóricos sucesivos de manera acrítica y que de alguna forma perpetuaron por algunos años las nociones de frontera que poco o nada tenían que ver con la experiencia real de los varios actores que en ella transcurrían.

Como podemos percibir, la cuestión de la frontera y su pensamiento crítico y estético están marcados por posiciones dispares. Para algunos autores la frontera es el lugar privilegiado para construir la diferencia y el diálogo, una zona creativa que permite la elaboración de otras formas de pensamiento y otras subjetividades, más productiva que el centro (zona autenticadora del pensamiento por excelencia). El caso de Bhabha, que toma sus ejemplos de la literatura y del arte, es ejemplo de la visión positiva y creadora de la frontera. Lo mismo sucede con Lotman para quien la frontera (que media el centro y la periferia), es un lugar heterogéneo (híbrido en palabras de Canclini) que permite una abundancia creativa por oposición al centro más homogéneo. Pero la teoría de Lotman, claro, se relaciona más con el espacio semiótico y lingüístico de una frontera más o menos abstracta. Ya desde una perspectiva histórica y

---

too late for me to forge a return to my greatgrandmother’s culture. (...) I occupy a different position from indigenous peoples and I cannot borrow their identities”. Claiming that the European/Indigenous dichotomy simplifies Chicano cultural complexity, he argues that Chicanos must ‘confront’ historical legacies and not stage an ‘escape’ based “on ridiculous (and dangerous) notions of ‘purity’ and ‘pedigree’”, citado en Allatson, Paul. *Latino Dreams: Transcultural Traffic and the U.S. National Imaginary*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2002, p. 250. [“Es demasiado tarde para yo forjar un regreso a la cultura de mi bisabuela (...) Ocupo una posición diferente a la de los pueblos indígenas y no puedo pedirles prestadas sus identidades”. Al reivindicar que la dicotomía Europeo/Indígena simplifica la complejidad de la cultura chicana, él sostiene que los chicanos deben ‘confrontar’ los legados históricos y no organizar una ‘evasión’ basada “en nociones ridículas (y peligrosas) de ‘pureza’ y ‘pedigree’”. La traducción es mía.]

<sup>391</sup> VILA (2003c), p. 322. [“la utopía por la que debemos buscar y luchar “la frontera”. La traducción es mía.]

antropológica, los autores sobre la frontera tienden a entenderla menos como un lugar híbrido de constante intercambio cultural que como una zona polarizada de conflictos sociales, políticos y económicos (de ahí que muchos autores prefieran la utilización de la metáfora: “reinforcing borders” – reforzar fronteras – en vez de la más celebratoria e ingenua: “crossing borders” – cruzar fronteras<sup>392</sup> ). El análisis de una obra como *La Mara* permitirá entender que ambas posiciones son posibles. A partir de la descripción de una zona fronteriza violenta y conflictiva socialmente será posible construir una obra literaria que, sin esconder su estructura simbólica, es estéticamente relevante.

### V. 1. La otra frontera: México – Guatemala

Si la frontera norte de México ha sido blanco de inúmeros estudios históricos, etnográficos, sociales, políticos y antropológicos, la frontera sur, por el contrario, dentro de la literatura académica ha sido más descuidada. Las razones se deben sobre todo a que los países con que México hace frontera al sur (Belize y Guatemala) no son tan fuertes y paradigmáticos como lo es el país con que hace frontera al norte: los Estados Unidos de América. Si en el caso de la frontera norte estamos delante una frontera real y simbólica entre lo que se definió como el Primer y el Tercer Mundo, donde México está relegado a una posición subordinada y dependiente de su vecino estadounidense, en la frontera sur su posición se invierte y es México el país dominante económica y socialmente. La frontera sur de México tiene cerca de 1200 km de longitud y hace frontera con Guatemala en los estados de Chiapas (más de 800 km), Tabasco y Campeche (220 km) y con Belice (175 km) en Quintana Roo. En este estudio será abordada simplemente la frontera México-Guatemala, primero por razones de síntesis crítica y, también, teniendo en cuenta que el estudio sobre la frontera mexicana con Belice necesitaría otros abordajes teóricos. Belice es un país de habla mayoritariamente inglesa que obtuvo la independencia de Reino Unido sólo en 1981. La diferencia entre éste y el análisis de la frontera norte donde también se habla la lengua inglesa se constituye como un estudio de relaciones hegemónicas económicas y políticas que, en algunos momentos, son superadas culturalmente. Además, Belice, al poseer una superficie total de menos de 23 mil km<sup>2</sup> y una población de 300 mil habitantes, no

---

<sup>392</sup> Cfr. VILA (2003c) y Josiah McC. Heyman, “The Mexico – United States Border in Anthropology: A Critique and Reformulation”, *Journal of Political Ecology*, vol. 1, 1994, pp. 43-66. .

representa una presión migratoria para México<sup>393</sup>. El caso de la frontera entre México y Guatemala nos parece más fructífero en la descripción social y literaria de fenómenos que están íntimamente relacionados con la posición mexicana frente a la emigración venida de los países de América Central y que se confronta directamente con la frontera norte del país como evidenciaremos a lo largo de este análisis.

Las ciudades fronterizas de los dos países en análisis que trataremos son Tecún Umán del lado guatemalteco y Ciudad Hidalgo en México, en el estado de Chiapas (el punto más occidental de la frontera) y separadas geográficamente por el río Suchiate. Estas ciudades son esenciales para comprender la dinámica de la migración centroamericana que cruza la frontera mexicana pero que, sin embargo, tiene como objetivo la otra frontera más al norte, la frontera con los Estados Unidos. De este modo, el paso de esta primera frontera (el cruce de otras fronteras entre los varios países de América Central no constituye un problema mayor) en el camino hasta los Estados Unidos es esencial para comprender las relaciones entre centroamericanos y mexicanos, entre mexicanos y estadounidenses y las relaciones hegemónicas que se producen en ambos casos. Esta frontera sur fue hasta 2005 la zona principal para el cruce de los indocumentados centroamericanos, ya que en Ciudad Hidalgo estos podían abordar el primer tren de carga que los llevaría durante parte del camino (hasta Veracruz donde tendrían que abordar un nuevo tren) – se estima que hasta la frontera estadounidense los ilegales tienen que tomar entre diez y quince trenes dependiendo del lugar en que intentarán cruzar hacia los EEUU); pero, con el paso del huracán Stan en octubre de 2005, el caudal del río Coatlán aumentó considerablemente destruyendo puentes y retorciendo los carriles ferroviarios. Así, ahora para llegar hasta la primera estación es necesario recorrer a pie cerca de 300 km hasta Arriaga, Chiapas. Este camino es otro recorrido cargado de peligro para los indocumentados, ya que están a merced de asaltos y extorsiones por parte de delincuentes y de diversas policías y autoridades. Este recorrido está, también, controlado por las autoridades mexicanas de migración. *La Mara*, publicada en 2004, describe el periodo en que los migrantes accedían a Ciudad Hidalgo para abordar aquel primer tren. El abordaje de los trenes de carga es una de las principales causas de muerte que afligen a los migrantes, que, además sufren los asaltos, homicidios y violaciones, o los accidentes relacionados con el propio tren: caídas, fugas

---

<sup>393</sup> Datos de 2009, Sistema de Integración Centroamericana (SICA), encontrado el 15.02.2013 en: <http://www.sica.int/sirsan/> Estas cifras dan una densidad demográfica de 13 habitantes por km<sup>2</sup>, la más baja de toda Centroamérica.

apresuradas, sueño. Por causa de esto último, las muertes y las mutilaciones son frecuentes.

### V. 1. 1. *La Mara* o la violencia de la frontera olvidada

La obra *La Mara* de Rafael Ramírez Heredia es un relato literario que nos permite vislumbrar las relaciones de poder, la corrupción y la violencia, así como los intercambios que se producen en la frontera. Esta obra, que en varios momentos permite el cruzamiento con las ciencias sociales, con las preocupaciones políticas y civiles desbordadas en la frontera, no saca conclusiones históricas y sociales que no le competen; sin embargo, reflexiona sobre un determinado momento histórico y sobre la práctica de ciertas actitudes que, al mismo tiempo que intensifican, también esconden un cierto tipo de “realidad” en la frontera entre México y Guatemala. Si: “[a]ll international borders represent lucrative zones of exchange and trade, often illicit and clandestine”<sup>394</sup>, podremos ver cómo la frontera sur de México, además de poseer una de las mayores zonas de comercio ilícito, sobre todo sexual, también posee una de las tasas más altas de violencia que, sin embargo, es muchas veces ignorada por las comunidades mediáticas y políticas (en oposición a lo que sucede en la frontera norte), ya que sus víctimas son, en su gran mayoría, indocumentados centroamericanos.

En esta obra, la pandilla Mara Salvatrucha, que da nombre a la novela, funciona como un mecanismo literario para describir la situación social de la frontera, sirve como un tema retórico para ambientar y reforzar las tensiones sociales violentas que provoca el desbordamiento fronterizo. De esta manera, esta novela se conecta con la historiografía centroamericana del siglo XX, la guerrilla, las guerras civiles en Guatemala, Honduras y El Salvador y las consecuencias sociales originadas a partir de esos conflictos, principalmente, la gran cantidad de huérfanos originados por aquéllos y su eventual inserción en pandillas, más o menos organizadas, que inmediatamente se desplazaron de sus países de origen para acceder a otros territorios – a partir de la migración – desembocando en ese camino al norte hasta Canadá. Fue, sin embargo, a partir de los movimientos de deportación llevados a cabo por lo Estados Unidos que el

---

<sup>394</sup> Melissa Gauthier, “Researching the border’s economic underworld: The ‘fayuca hormiga’ in the US – Mexico borderlands”, p. 54 en Donnan, Hastings; Wilson, Thomas M. (eds.). *Borderlands: Ethnographic Approaches to Security, Power, and Identity*, Lanham, University Press of America, 2010, pp. 53-72. [“todas las fronteras internacionales representan zonas lucrativas de intercambio y comercio, muchas veces ilícito y clandestino”. La traducción es mía.]

fenómeno conocido como la Mara se intensificó a lo largo de la frontera México-Guatemala: “[p]orque los mayores trasladaron las claves sagradas como añoranza de vida desde Los Ángeles, del otro lado de la otra frontera adonde un día van a regresar estos que no conocen aquel país y menos la ciudad de Los Ángeles”<sup>395</sup>.

En esta obra, nos enfrentamos a una literatura de efecto social, con profundas implicaciones políticas, económicas y civiles. La narración de la violencia en la frontera en la obra de Ramírez Heredia supera el exotismo y los posibles intereses del mercado editorial, ya que la narración y sus personajes son violentos, no porque sean pobres o migrantes, sino porque la violencia es el código de sociabilidad que está presente en el espacio urbano y que sirve como estrategia de relación social y como componente de la subjetividad. De esta misma manera, esta obra comprende que la representación de la violencia puede también ser política en la medida en que comprende su lugar en una red social que la supere. La violencia urbana y su representación por sí mismas no tienen valor político, por el contrario, son muchas veces un elemento que se utiliza estratégicamente y culturalmente para validar determinadas perspectivas políticas y sociales. En este seguimiento, podemos alinear *La Mara* con la descripción de la literatura que dan Balibar y Macherey:

Literature is not fiction, a fictive image of the real, because it cannot define itself simply as a figuration, an appearance of reality. By a complex process, literature is the production of a certain reality, not indeed (one cannot over-emphasise this) an autonomous reality, but a material reality, and of a certain social effect (we shall conclude with this). Literature is not therefore fiction, but *the production of fictions*: or better still, the production of fiction-effects (and in the first place the provider of the material means for the production of fiction-effects).<sup>396</sup>

*La Mara* aborda las implicaciones sociales y urbanas de la frontera Guatemala-México, principalmente en las ciudades fronterizas de Tecún Umán (Guatemala) y Ciudad

---

<sup>395</sup> RAMÍREZ HEREDIA, p. 76.

<sup>396</sup> Etienne Balibar; Pierre Macherey, “Literature as an Ideological Form” (1978), p. 66 en Rice, Philip; Waugh, Patricia (eds.). *Modern Literary Theory: a Reader* (1989), London & New York & Melbourne & Auckland, Edward Arnold, 1993, pp. 62-70. [“La literatura no es ficción, una imagen ficticia de lo real, porque no se puede definir simplemente como una figuración, una apariencia de realidad. A través de un proceso complejo, la literatura es la producción de una cierta realidad, y no verdaderamente (esto no se puede enfatizar demasiado) una realidad autónoma, sino una realidad material, y de un cierto efecto social (concluamos con esto). La literatura no es, por tanto, ficción, sino *la producción de ficciones*: o mejor aún, la producción de efectos-de-ficción (y, en primer lugar, el proveedor de los materiales para la producción de los efectos-de-ficción”. La traducción es mía.]

Hidalgo (México) – separadas por el río Suchiate – en sus habitantes, pero sobre todo para con los migrantes centroamericanos que atraviesan esa frontera. La mayoría de esos inmigrantes desea cruzar la frontera mexicana rumbo a los Estados Unidos y, de este modo, el tránsito por esas ciudades resulta muchas veces en la espera para cruzar (lo que hace de las ciudades fronterizas espacios de paso, lugares transitorios, una especie de no-lugares<sup>397</sup>) – a la búsqueda de oportunidades, dinero, información o a la espera del próximo tren que los llevará hasta Veracruz para ahí continuar el viaje. Sin embargo, muchas veces la imposibilidad de cruzar la frontera – las dificultades, los robos, la imposibilidad de tomar el tren, los accidentes que los múltiples intentos originan, la aprehensión de los migrantes por parte de los oficiales de migración — determina una estadía más prolongada en esas ciudades, sobre todo, en el lado sur de la frontera, en Tecún Umán. Podemos comprender la importancia geográfica de esa frontera y su profunda relación con la frontera del norte en este fragmento:

... del otro lado del Suchiate todo es el norte...

... a Tecún Umán le dicen Tijuana, que es el sur de este norte, porque el otro, el de verdad, está en Tijuana sin diminutivos, donde se halla la real espera antes de cruzar, dar el brinco al otro norte, al grande, al luminoso, al de los dólares, la Tijuana enorme que se traga a los que no saben.

... aquí es el sur...<sup>398</sup>

La frontera norte de México comienza en el sur. México ya es el norte. Pasar esta frontera es ya estar más cerca del lugar ambicionado – el grande, el luminoso, el opulento, el lugar utópico por excelencia, los Estados Unidos – el lugar que se caracteriza en oposición al no-lugar en que se encuentran. Sin embargo, la llegada hasta esa utopía estará inmersa en accidentes, humillaciones, violaciones y muertes. Muy

---

<sup>397</sup> Cfr. Marc Augé, *Non-lieux*, Paris, Seuil, 1992. La utilización de este vocablo acuñado por Marc Augé para describir la sobremodernidad nos parece preciso para describir las ciudades fronterizas – no para sus habitantes cotidianos sino para aquellos que las utilizan como lugar de tránsito, efímero, y de cruzamiento – ya que se asemejan antropológicamente a esos lugares de circulación acelerada de personas y bienes (aeropuertos o autopistas) – y como es el caso de las fronteras a través del tránsito legal o ilegal de personas y bienes – o a los campos de refugiados (que se encuentran también principalmente en las fronteras). Lo que está implicado en esta reflexión de las ciudades fronterizas como no-lugares es la comprensión de esos espacios como zonas aceleradas y excesivas que implican modificaciones físicas; concentraciones urbanas, transferencia de poblaciones y la multiplicación de esos lugares indefinidos que podemos caracterizar como no-lugares (un término mucho menos positivo que aquél de “entre-lugar” utilizado por Bhabha).

<sup>398</sup> RAMÍREZ HEREDIA, p. 27.

pocos llegarán a su destino. Varios, sobre todo mujeres, permanecerán en la frontera como empleadas domésticas o trabajando en bares y burdeles:

Con un flujo migratorio de entrada a México de unas 1,000 personas al día, que en su inmensa mayoría inicia la travesía del país hacia “el sueño americano” – así llamado todavía por la población migrante refiriéndose a los Estados Unidos de América –, muchas de las mujeres migrantes se quedan en torno a la capital del Soconusco, Tapachula, convertida en la tercera región del mundo - las otras dos son algunas zonas fronterizas de Brasil y Tailandia - en la malhadada y llamada prostitución, y otras pocas en la no tan mal llamada servidumbre doméstica.<sup>399</sup>

*La Mara*, a través de un narrador omnisciente en tercera persona, dará cuenta de las experiencias de varios personajes que viven o cruzan la frontera: un excónsul mexicano en Tecún Umán, don Nicolás Fuentes, que decide continuar en la ciudad después de haber sido despedido por el gobierno mexicano por causa de una masacre (que se volverá un escándalo debido a la cobertura mediática que le sucede) relacionada con los Mara; Sabina Rivas, una prostituta hondureña; Lizbeth o Selene Artigas, panameña y también prostituta en la frontera; doña Lita, mexicana y alcahueta, encargada de entregar las mujeres a los varios bares de la frontera y a los poderosos del lugar – es la responsable de tramitar con los agentes de migración para que varias mujeres crucen la frontera sin problemas; Julio Sarabia, el Moro y Artemio Medardo, el Burrón, agentes corruptos de la migración mexicana que reciben pagos relacionados con el tráfico de mujeres, droga y armas a lo largo de la frontera y que trabajan para aquellos que realmente detentan el poder: el general Valderrama, el licenciado Cosío y el ingeniero Santoscoy; Jovany Rivas, hondureño y Marvis Menses, guatemalteco, que pertenecen a la Mara Salvatrucha; Tata Añorve y Anamar, mexicanos y víctimas de la violencia en la zona fronteriza; Ximenu Fidalgo, colombiano que vive en Ciudad Hidalgo y que se beneficia del clima de inseguridad de la región, y las voces de otros migrantes como Dimas Berrón y Rosa del Llano, guatemaltecos que pretenden cruzar la frontera. Pero dentro de esta narración en tercera persona, el narrador inserta modismos de lenguaje que permiten que cada capítulo sea distinto e inmediatamente conectado con el precedente – aquel que se refiere a ese mismo personaje. A través de la oralidad y de

---

<sup>399</sup> Isabel Vericat Nuñez, *Bajo el Tacaná. La otra frontera: México/Guatemala*, México, Ediciones Sin Nombre, 2007, pp. 9-10.

la recreación de los modismos de cada región y de determinados auxiliares del discurso podemos percibir, antes de que nos sea indicado por el narrador, qué personaje está siendo narrado. La narración que corresponde a los integrantes de la Mara es la más evidentemente impregnada de estos modismos:

... hey putos, nosotros somos la Mara Salvatrucha 13 (...)  
... y nunca jamás de los nunca vamos a votar por otro que no sea de la clica de nosotros, nunca...  
... nos vale madre la madre de cualquiera que tenga madre...  
... saludos locos al que le va a entrar con nosotros y tiene bien puestos los güevos pa no rajarse...  
... saludos pa la raza...  
... pa nuestros meros batos locos, pa el Poison, el Parrot, el Rogao y muchos más que son ley de hartos quilates...<sup>400</sup>

Pero la narración de un personaje como el agente de migración mexicano, Artemio Medardo, el Burrón, está siempre intercalada con la muletilla “o sea” que nos permite inmediatamente reconocer su narración: “[o]sea, por supuesto, si no se trata de vivir pensando solo en los dimes y diretes de la gente, o sea...”<sup>401</sup>.

Si tomamos en consideración la tesis de Fredric Jameson de que una crítica literaria puramente inmanente sólo puede ser considerada como un espejismo<sup>402</sup>, una clara crítica al New Criticism y a los posestructuralistas, y de que: “[t]he aesthetic act is itself ideological, and the production of aesthetic or narrative form is to be seen as an ideological act in its own right, with the function of inventing imaginary or formal ‘solutions’ to unresolvable social contradictions”<sup>403</sup>, podemos comprender que un texto como el de Ramírez Heredia sea una obra que está enraizada en una tradición intelectual

---

<sup>400</sup> RAMÍREZ HEREDIA, p. 72.

<sup>401</sup> RAMÍREZ HEREDIA, p. 108.

<sup>402</sup> Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981), Ithaca, Cornell University Press, 1982, p. 57.

<sup>403</sup> JAMESON (1982), p. 79. [“el acto estético es en sí mismo ideológico y la producción de forma estética o narrativa debe ser vista como un acto ideológico por derecho propio, con la función de inventar ‘soluciones’ imaginarias o formales para contradicciones irresolubles”. La traducción es mía.] En la misma línea de pensamiento, Wayne Booth en *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, Berkeley & Los Angeles & London, University of California Press, 1988, explica la necesidad de una crítica literaria ética en oposición a la crítica formalista y posestructuralista de que los textos literarios son sólo sistemas de signos que no se refieren a otra realidad más que a sí mismos o a otros textos. Obviamente, la tesis de Booth no se refiere a un sistema de apreciación moral donde una obra es mejor que la otra por ser moralmente superior, sino debido a un: “interest in the ethical powers of form” (7). [“interés en los poderes éticos de la forma”. La traducción es mía.]

















acuñado ya el término de *narconovela* para el nuevo subgénero. A pesar de que existen innúmeros ejemplos de novelas inspiradas en la relación corrupta entre el poder político y la criminalidad (algunas obras de Rafael Bernal, Carlos Fuentes, Jorge Ibarguengoitia, Paco Ignacio Taibo II, Juan Villoro, entre otros), el interés en este fenómeno en particular se asentó cuando Élmer Mendoza publica en 1999 *Un asesino solitario* e posteriormente obras de mayor repercusión editorial e internacional como *El amante de Janis Joplin* (2001), *El efecto tequila* (2004) y *Balas de plata* (2008), este último vencedor del premio Tusquets. La narrativa de Mendoza, nacido en Sinaloa, utiliza un ambiente violento para crear novelas paródicas y exageradas de una sociedad interrelacionada hasta las últimas consecuencias con el narcotráfico. La ascensión de este subgénero literario en México tuvo también tres contribuciones internacionales extremadamente influyentes (las tres obras terminarán por ser *best-sellers* internacionales): en 2002, el español Arturo Pérez-Reverte publicó *La reina del sur* que abordaba de forma ficcional al cártel de Sinaloa; en 2004 es publicado póstumamente *2666* (de Roberto Bolaño, chileno), cuya acción transcurre en su gran parte en Santa Teresa, Sonora, y que es una máscara literaria de la ciudad fronteriza de Ciudad Juárez, Chihuahua, donde el elevado número de mujeres asesinadas en más de una década esconde relaciones insidiosas entre la sociedad, la política y el narcotráfico; y, finalmente en 2005, Don Winslow publica *The Power of the Dog*, donde narra la relación entre el narcotráfico y la política mexicana y la estadounidense desde los años setenta hasta el inicio del siglo XXI. A pesar de tratarse de una obra de ficción, los acontecimientos narrados (a pesar de ficcionalmente articulados) son una descripción casi exacta de innumerables sucesos y actores en la guerra a favor y contra el narco. Al comparar esta obra de ficción con, por ejemplo, el ensayo *Los señores del narco* de la periodista Anabel Hernández, podemos confirmar cómo la ficción del escritor estadounidense se basó en gran parte en la realidad. La escritura sobre la frontera y sobre la ciudad de Tijuana de los escritores Eduardo Antonio Parra y Luis Humberto Crosthwaite son dos ejemplos de la diversidad literaria sobre el norte mexicano y la situación fronteriza que les concierne. Dos ejemplos más de éxito son las obras de Yuri Herrera, *Trabajos del reino* (2004), sobre un cantante y compositor de *narcocorridos* para el señor local, y *Señales que precederán al fin del mundo* (2009), que describe el cruce de la frontera. Heriberto Yépez con *Al otro lado* (2008) narra el narcotráfico, la violencia y la migración. Un último caso de éxito literario es la obra de 2010, *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos, donde, a partir de la narración hecha por un



niño se accede al interior de un cártel de droga. Muchas obras más, de calidad literaria discutible, han sido publicadas durante estas casi dos décadas desde el surgimiento del subgénero. Sin embargo, hay algunas que vale la pena analizar más detalladamente. Fundamental para la situación de este subgénero fue el trabajo de periodistas y sociólogos sobre la violencia en el norte del país relacionada con el narcotráfico, principalmente los trabajos de investigación de Anabel Hernández y de Sergio González Rodríguez. Este último fue fundamental para la llamada de atención nacional e internacional sobre la situación porosa y violenta de la frontera en Ciudad Juárez con la obra *Huesos en el desierto* (2002) y con el ensayo sobre el narcotráfico y la escalada de violencia en el país, *El hombre sin cabeza* (2009).

La obra *2666* de Roberto Bolaño es esencial para comprender la importancia mediática y literaria del fenómeno de la frontera y de la violencia inherente a la misma. El fenómeno editorial de Bolaño es un caso *sui generis* y representó lo que se denominó como el nuevo *boom* que se originó en la literatura latinoamericana dentro y fuera. Esta obra en particular, por razones extra-literarias<sup>423</sup>, tuvo una gran difusión internacional. A lo largo de toda la novela se extienden los crímenes contra mujeres de Santa Teresa (léase Ciudad Juárez) y en ellos: “se esconde el secreto del mundo”<sup>424</sup>. En Santa Teresa convergen las cinco partes de la novela, sus personajes principales de diversas nacionalidades y ahí ocurren, también, los crímenes que son su tela de fondo. Todo converge en Santa Teresa, concretización y construcción literaria de Ciudad Juárez, ciudad fronteriza mexicana. Esta ciudad imaginada por Bolaño es recurrente a lo largo de varias de sus obras, sobre todo en *Los detectives salvajes*, publicada en 1998. Nuevamente, en esta obra aparece como símbolo de desaparición (en *Los detectives salvajes* Santa Teresa aparece difuminada y como lugar del desaparecimiento narrativo de la historia de Arturo Belano e Ulises Lima. A partir de ahí, su recorrido sólo aparecerá a través de las narraciones de otros personajes): en *2666*, Santa Teresa es ampliamente descrita como una ciudad maldita<sup>425</sup>, caótica<sup>426</sup>, horrible<sup>427</sup>, una ciudad en

---

<sup>423</sup> Esta obra fue publicada póstumamente en 2004 cuando Bolaño había entrado ya a un pequeño grupo de autores contemporáneos e influyentes a nivel mundial que se consolidaría con la publicación de la traducción de sus novelas en los Estados Unidos a partir de 2007. Para un análisis perspicaz de la recepción y mitificación del proyecto Bolaño en los Estados Unidos, confrontar el artículo de Sarah Pollack, “The Peculiar Art of Cultural Formations: Roberto Bolaño and the Translation of Latin American Literature in the United States” en *Trans - revue de littérature générale et comparée*, n. 5, 2008, encontrado el 18.01.2011 en: <http://trans.revues.org/235>. La edición de *2666* La edición de *2666*, que por orden del autor debería ser publicada en cinco libros, terminó por ser editada como uno solo libro de más de mil páginas.

<sup>424</sup> Roberto Bolaño, *2666* (2004), Nueva York, Vintage Español, 2009, p. 439.

<sup>425</sup> BOLAÑO (2009), p. 252.

medio de la nada<sup>428</sup> donde se esconde la barbarie<sup>429</sup>. Otra conexión posible es aquella que aparece en *Amuleto*, publicada en 1999, donde se menciona por primera vez la fecha de 2666 (una posible interpretación del significado de aquel número):

[L]a Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acusaciones desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo.<sup>430</sup>

Y Santa Teresa también se parece a un cementerio olvidado por quien al querer olvidar algo (las muertes de las mujeres constantemente ignoradas o desestimadas) terminó olvidando todo (la humanidad). La obra de Roberto Bolaño está influida por el libro-reportaje del periodista Sergio González Rodríguez<sup>431</sup>, *Huesos en el desierto*, quien a lo largo de varios años fue produciendo reportajes sobre esos crímenes (por los cuales recibió amenazas y sufrió atentados contra su vida). En el libro en cuestión, el periodista revela las relaciones entre la sociedad juarense en el ocultamiento de los crímenes, acusando a los medios políticos, judiciales, policiales y a parte de la clase alta de Ciudad Juárez, así como al narcotráfico, de estar por detrás del encubrimiento de la verdad sobre los múltiples asesinatos de mujeres en esa ciudad. El libro de González Rodríguez, publicado en 2002, hace el recuento de los crímenes a partir de 1993, pero en un artículo publicado por el mismo algunos años después hace evidente que el asunto continúa, alternándose años de mayor o menor violencia: “[e]n 2006, se habrían cometido en Ciudad Juárez 22 homicidios contra mujeres, y a lo largo del año 2007, al

---

<sup>426</sup> BOLAÑO (2009), p. 150.

<sup>427</sup> BOLAÑO (2009), pp. 187, 189, 191.

<sup>428</sup> BOLAÑO (2009), p. 243.

<sup>429</sup> BOLAÑO (2009), p. 152.

<sup>430</sup> Roberto Bolaño, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 77.

<sup>431</sup> No sólo en 2666 aparece en la cuarta parte, “La parte de los crímenes”, el personaje de Sergio González Rodríguez, en la novela, un periodista de la Ciudad de México que va a Santa Teresa a investigar los crímenes contra las mujeres, sino también podemos encontrar la colaboración entre los dos autores en la compilación de artículos de Bolaño “Sergio González Rodríguez bajo el huracán” en *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2004: “[h]ace algunos años, mis amigos que viven en México se cansaron de que les pidiera información, cada vez más detallada, además, sobre los asesinatos de mujeres de Ciudad Juárez, y decidieron, al parecer de común acuerdo, centralizar o pasarle esta carga a Sergio González Rodríguez, que es narrador, ensayista y periodista y quién sabe cuántas cosas más, y que, según mis amigos, era la persona que más sabía de este caso, un caso único en los anales del crimen latinoamericano: más de trescientas mujeres violadas y asesinadas en un periodo de tiempo extremadamente corto, desde 1993 hasta 2002, en una ciudad en la frontera con Estados Unidos, de apenas un millón de habitantes” (p. 214).

menos 14”<sup>432</sup>. Sin embargo, en 2010 el número volvió a multiplicarse: “en un país que no ha alcanzado todavía a dar respuesta a los familiares de las víctimas. Ya suman más de 500 las mujeres muertas, con 142 asesinadas sólo en 2010 y la policía no ha detenido a nadie por estos hechos”<sup>433</sup>. Ésta es la base para varios relatos de violencia como *2666* o *Corazón de Kalashnikov* de 2009 escrito por Alejandro Páez, escritor nacido en Ciudad Juárez.

### V. 2. 1. Yuri Herrera o el lirismo seco de la frontera

A pesar de que el fenómeno de la *narconovela* es sumamente interesante desde el punto de vista narrativo, social y editorial, en este trabajo abordaremos simplemente las obras que se relacionan con la frontera y las problemáticas urbanas relacionadas con la misma. De este modo, la obra de Yuri Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo* es imprescindible. Su primera obra, *Trabajos del reino* había ganado el Premio Binacional de Novela «Border of Worlds», pero es su segunda obra la que realmente narra el viaje (iniciático) del cruce de fronteras: territoriales, lingüísticas, culturales y simbólicas. Los textos de Yuri Herrera se caracterizan por ser novelas cortas, sintéticas, con un estilo propio depurado donde se destilan diferentes modos y tradiciones discursivas. Con un lenguaje en apariencia simple, pero donde mezcla lo vulgar con lo poético y lo coloquial con lo culto, el autor se apoya en la violencia de la región fronteriza norte de México de una forma distinta a la de otros narradores que abordan las mismas temáticas y la misma región. En su primera obra nos enfrentamos a una actualización (simplificada y alegórica) del papel del artista (o del bufón) en las cortes medievales. El protagonista que se designa como Lobo (sólo al inicio y al final de la novela, momentos en que parece conservar una identidad personal) será renombrado como el Artista durante el periodo en que ingresa al palacio y en la Corte que se revuelve entorno al Rey – el señor del narcotráfico. La función del Artista es escribirle canciones (*narcocorridos*<sup>434</sup>) que

---

<sup>432</sup> Sergio González Rodríguez, “Barbarie en la frontera: el caso de Ciudad Juárez” en *Lieux et figures de la barbarie*, CECILLE-EA 4074, Université Lille 3, 2006-2008.

<sup>433</sup> Mónica Maristain, “Un mapa de sangre” en *Página/12*, septiembre, 26, 2010, encontrado el 26.11.11 en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4002-2010-09-26.html>

<sup>434</sup> Los *narcocorridos* son un subtipo musical que habría surgido en el norte de México en los años setenta a partir de un tipo de música tradicional mexicana, los *corridos*. Para un análisis de la transformación de los tradicionales corridos en *narcocorridos*, confróntese el texto “A narcocultura na mídia: notas sobre um narcoimaginário latino-americano” de Maurício de Bragança, trabajo presentado al Grupo Cultura das Mídias del XXI Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação en la Universidade Federal de Juiz de Fora en junio de 2012, encontrado el 15.02.2013 en: [http://www.usp.br/significacao/pdf/37\\_braganca.pdf](http://www.usp.br/significacao/pdf/37_braganca.pdf)

describan las hazañas valientes, los actos generosos y la victoria frente a los enemigos: “[n]o era una historia nueva, pero nadie la había cantado. La había hallado a preguntas muchas sólo para escribirla y regalársela al Rey. Hablaba de sus agallas y de su corazón, puestos a prueba a mitad de una lluvia de plomo, y con final feliz no sólo para el Rey sino también para los jodidos que siempre cuidaba”<sup>435</sup>. Hay incluso una Bruja que busca, por medio de artes mágicas, curar al Rey. A través de un discurso inicialmente admirativo y laudatorio del Rey y de su Corte por parte del protagonista (hombre crédulo e ingenuo que magnifica y malinterpreta todo lo que ve), somos conducidos al interior de un mundo donde se entrecruzan los poderes del narcotráfico, de los militares y de los políticos que pueden hacer que caiga o se yerga un capo. Evidenciamos un constante juego de máscaras y traiciones, inicialmente no entendidas por el protagonista que solamente con el transcurrir de la novela va ganando discernimiento y, finalmente, juicio crítico y libre arbitrio, hasta ahí desconocidos. Utilicemos la descripción del tonto en el discurso de la novela de Bakhtin: “[t]he naiveté of a simpleton who does not understand pathos (or who understands it in a distorted way, wrong side out) is counterposed to a false pathos, which together with gay deception has the effect of ‘making strange’ any pretensions to lofty reality a discourse of pathos might have”<sup>436</sup>. A través de esta descripción podemos relacionar el discurso del Artista a lo largo de grande parte de la novela con su incapacidad para comprender la realidad (su estupidez, si se utiliza la definición de Bakhtin – el fracaso en reconocer la mentira) y la interacción dialógica que Bakhtin propone para comprender el discurso de una novela de este tipo que dialoga con nociones como incomprensión y convención, ya que el fracaso en comprender lenguajes generalmente aceptados y canonizados permite el cuestionamiento de las convenciones políticas, sociales o religiosas: “[r]egarding fools or regarding the world through the eyes of a fool, the novelist’s eye [y la del lector] is thought (...) the vision of a world confused by conventions of pathos and by falsity”<sup>437</sup>. De este modo, una enunciación como: “[e]ra un rey, y a su alrededor todo cobraba sentido. Los hombres hablaban por él, las mujeres parían para él; él protegía y regalaba,

---

<sup>435</sup> Yuri Herrera, *Trabajos del reino* (2004), Cáceres, Periférica, 2010, p. 24.

<sup>436</sup> Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Caryl Emerson; Michael Holquist, trads. Austin, University of Texas Press, 1981, p. 402. [“La ingenuidad de un simple que no comprende el pathos (o que lo entiende de una forma distorsionada, por el lado equivocado) está contrapuesta a un falso pathos, que junto con la alegre decepción provoca el efecto de ‘volver extraña’ cualquier pretensión de realidad elevada que un discurso del pathos puede tener”. La traducción es mía.]

<sup>437</sup> BAKHTIN (1981), p. 404. [“Al observar a los locos o contemplar el mundo a través de los ojos de un loco, la mirada del novelista [y la del lector] aprende (...) la visión de un mundo confundido por las convenciones del pathos y de la falsedad”. La traducción es mía.]

y cada cual, en el reino, tenía por su gracia un lugar preciso. Pero los que acompañaban a este Rey no eran simples vasallos. Eran la Corte”<sup>438</sup>, puede ser entendida dialógicamente con otro sentido, ya que al darnos cuenta que el protagonista no consigue reconocer la mentira de aquella situación, emplea en su descripción por lo menos dos significados (cualquier pronunciamiento, entonces, albergará la heteroglosia que designa Bakhtin, o sea, la primacía del contexto sobre el texto en sí): el de la enunciación y el que le está subentendido por la caracterización y el posicionamiento del personaje. Sólo al final de la novela, el Artista será capaz de comprender y de expresar unívocamente la falsedad que percibe y así separar las palabras de las cosas y comprender lo que está por detrás de cada enunciación:

¿Quién era el Rey? Un todopoderoso. Un haz de luz que había iluminado sus márgenes porque no podía ser de otro modo mientras no se revelara lo que era. (...) (El Artista se permitió sentir esa potencia de un orden distinto al de la Corte, la maña con la que desprendía las palabras de las cosas y creaba una textura y un volumen soberanos. Una realidad aparte.)<sup>439</sup>

Esta presentación del Rey surge como haciendo parte del narcoimaginario que como denuncia Maurício de Bragança: “identifica na representação do narcotraficante alguém que criou seu espaço fora do domínio do discurso dominante”<sup>440</sup>, alguien que es visto como un líder. En el final de la novela, cuando es invitado para seguir y cantar el nuevo Rey, recusa aún temiendo por su propia vida, porque: “ya no tenía ojos para gente así (...) por lo menos había podido entender algunas cosas antes del fin”<sup>441</sup>. Esa comprensión final es la que lo individualiza (es Lobo nuevamente): “[e]ra dueño de cada parte de sí, de sus palabras, de la ciudad que ya no precisaba buscar”<sup>442</sup>. *Trabajos del reino* es, entonces, una *narconovela* (si aceptamos la existencia de tal subgénero narrativo), pero, más que eso, parece ser también una crítica implícita a las *narconovelas* (al uso hiperrealista y efectivista de las mismas que Herrera compensa – y tal vez trascienda – por la difuminación de la violencia y por la sobriedad del estilo). Al describir la injustificable corrupción del entorno relacionado con el narcotráfico y al

---

<sup>438</sup> HERRERA (2010), p. 10.

<sup>439</sup> HERRERA (2010), p. 117-118.

<sup>440</sup> BRAGANÇA (2012) [“identifica en la representación del narcotraficante alguien que creó su espacio fuera del dominio del discurso dominante”. La traducción es mía.]

<sup>441</sup> HERRERA (2010), p. 123.

<sup>442</sup> HERRERA (2010), p. 127.

utilizar un personaje como el “Artista” para ser su personaje principal, Herrera parece criticar también la indefendible complicidad entre el arte y el delito.

La temática de la frontera y de lo urbano está también presente en la primera obra de Herrera. Lobo es abandonado siendo niño por los padres que cruzan al otro lado: “[a]l día siguiente se fue [el padre] al otro lado. Esperaron sin fruto. Después, su madre cruzó y ni promesa de vuelta le hizo”<sup>443</sup>. Ese abandono es central para comprender la posición ideológica de Lobo. Al ser abandonado por quien él más quería, el protagonista terminó ganándose la vida a través de las palabras y canciones que escuchaba y aproximándose a una figura paterna como el Rey, señor del narcotráfico local que lo defendió en una cantina (mató al cliente que no quería pagar al Artista por su trabajo). De ahí su admiración y su seguimiento casi absoluto por más de tres cuartos de la novela. Este sentirse marginado y sin lugar en el mundo (lugar que sólo hallará después de su encuentro con el Rey): “ninguna otra fecha significaba nada, sólo esta, porque, por fin, había topado con su lugar en el mundo”<sup>444</sup>, lleva a que el protagonista se disocie de la ciudad en que vive, una ciudad que no conoce (conocimiento que sólo se inicia a partir del gesto simbólico de comenzar a usar lentes – comienza finalmente a ver mejor y de verdad):

Les miró el nervio herido a las clandestinas y el hartazgo a las cautivas, entendió el frío del viejo que gemía desde el suelo sin poder articular una petición; y un cartel que preguntaba por una muchachita extraviada le hizo concebir el horror de ser torturado por cobardes. Se vio a sí mismo en un niño cenizo que empujaba notas escuálidas a través de una trompeta, aunque reparó en que este la pasaba peor de lo que él debió soportar, porque cuidaba a otro más pequeño, acurrucado a su espalda. El Artista nunca había tenido que cuidar a nadie.

Es como si no hubiera derecho a la belleza, pensó, y pensó que a esa ciudad había que prenderle fuego desde los sótanos, porque por donde quiera que la vida se abría paso era ultrajada de inmediato.<sup>445</sup>

Sin embargo, a pesar de que finalmente ve la ciudad y lo que ella contiene de devastación, los emigrantes y los sin casa, los desaparecidos y los niños abandonados, su primer pensamiento es de rechazo y aniquilación. En el final de la novela, Lobo ya

---

<sup>443</sup> HERRERA (2010), p. 16.

<sup>444</sup> HERRERA (2010), p. 13.

<sup>445</sup> HERRERA (2010), pp. 80-81.

no necesitará de buscar su ciudad ni su lugar en el mundo. Su lugar se encuentra entre esa gente que, igual que él, sufre las injusticias de un sistema social corrupto. Está solo, pero finalmente ve y comprende.

Las novelas de Yuri Herrera podrían considerarse atípicas dentro del *mainstream* editorial ya que a pesar de abordar la violencia, el narcotráfico y el cruce de la frontera en el norte de México, su narración escapa a la descripción de la violencia *per se* y utiliza un estilo que puede ser encarado como poco realista. No hay descripciones de muertes violentas ni escenas donde el narcotráfico se revele evidentemente, su escritura aborda todas esas temáticas pero de una forma más sutil y de esta forma comprueba que se pueden escribir novelas sobre la violencia de modo casi lírico (con esto queremos decir que la descripción de la violencia está presente, pero de forma menos evidente y expresionista, sin embargo esa presencia-ausencia se extiende a todas sus obras como podemos evidenciar en la descripción urbana que incluimos más arriba – en esa descripción están presentes todas las temáticas y realidades relacionadas con la frontera: la emigración, la prostitución, los desaparecidos, la pobreza, los huérfanos). Un antecedente de este estilo narrativo sería *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, que describe la desolación y la violencia de la provincia de manera poética, económica y seca. Yuri Herrera utiliza los mismos dispositivos narrativos para describir la frontera norte. Todo está presentado, pero sobriamente. Su estilo narrativo se centra menos en la descripción realista de los actos violentos y más en la tesitura de sus personajes. Tal vez por eso, sus obras sean casi alegóricas (casi no existen nombres de personajes, son nombrados por la función que cumplen en la narrativa: el Artista, el Rey, la Bruja, la Niña,...) y los lugares son siempre innominados: la ciudad, el pueblo. Tal vez por eso también sea más difícil percibir la crítica por detrás de sus obras (parecen más bien ejercicios de estilo), sin embargo, a través de ese lirismo seco del mundo del narcotráfico y de la frontera existe siempre una posición ética asumida. En *Señales que precederán al fin del mundo*, la crítica es más ambigua. Si en el final de *Trabajos del reino*, Lobo es capaz de discernir por entre las mentiras y violencias de los señores de la droga, en *Señales que precederán al fin del mundo*, Makina finalmente alcanza el libre arbitrio, con todo, la elección que hace tendrá consecuencias elevadas (y cuestionables). Esa ambigüedad nos parece que es exactamente intencionada.

Edith Kauffer en su trabajo sobre la frontera sur de México aborda el problema de las fronteras políticas y las varias dicotomías que las caracterizan en la literatura crítica especializada:

Por frontera límite o *border* (Turner, 1893; De Vos, 1993) entendemos una línea o zona de división, de separación. Existen diferentes tipologías de estas fronteras: naturales o artificiales (Foucher, 1991:41), delimitadas de manera arbitraria o convencional (Foucher, 1991:43), “buenas” o “malas” (Foucher, 1991:42), coloniales o nacionales (Foucher, 1991:44). Parte del debate teórico se focaliza sobre la diferencia entre la línea fronteriza y la zona fronteriza y en éste, la definición político-jurídica de la frontera se opone a su acepción geográfica.<sup>446</sup>

Pero en una obra como la de Yuri Herrera podemos encontrar una superación de estas fronteras políticas y geográficas a través de la narración simbólica del pasaje. La frontera y su cruce son apenas un momento y un movimiento de aquél que la cruza. A través del personaje principal, Makina<sup>447</sup>, nos enfrentamos al doble mestizaje, literario y simbólico: al mismo tiempo que la narración está cruzada por la presencia mitológica de las culturas precolombinas, incorpora también un mito literario occidental, el descenso a los infiernos en busca de una persona amada, en este caso el hermano de la protagonista.

Toda la novela está convertida en diferentes ritos de pasaje. Del *pueblo* en que vive Makina pasará a la *ciudadcita*. De ahí partirá para el *Gran Chilango* y, a partir de ese momento, comenzará el camino que la llevará a la frontera y al cruce hasta, simplemente, la *ciudad*. Todos esos ritos son también naturales y simbólicos. Si atendemos al nombre de los capítulos podemos notar que todos ellos son espaciales y refieren un pasaje: 1. La tierra; 2. El pasadero de agua; 3. El lugar donde se encuentran los cerros; 4. El cerro de obsidiana; 5. El lugar donde el viento corta como navaja; 6. El lugar donde tremolan las banderas; 7. El lugar donde son comidos los corazones de la gente; 8. La serpiente que aguarda; 9. El sitio de obsidiana, donde no hay ventanas, ni orificios para el humo. Todos los elementos naturales están presentes en la obra: tierra, agua, aire (o viento), fuego (hay humo, luego habrá fuego). Y hay una gradación:

---

<sup>446</sup> Edith Kauffer, “De la frontera política a las fronteras étnicas. Refugiados guatemaltecos en México” en *Frontera Norte*, vol. 17, n. 34, 2005, p. 9.

<sup>447</sup> Una posible interpretación del peculiar nombre de la protagonista es que, simplemente, se trata de una variación de la palabra “máquina”. Según el *Diccionario de uso del español María Moliner*, edición electrónica, Madrid, Gredos, 2001, uno de los posibles significados de esa palabra es la: “intervención de lo maravilloso o sobrenatural en las obras de imaginación” que podría explicar tanto el nombre de la protagonista como una probable exégesis de la novela: una obra de imaginación, o sea, creativa, donde lo sobrenatural actúa simbólicamente sobre lo real, como comentaremos a lo largo de este análisis. Otra posible interpretación sería el término “maquinar”: la protagonista como aquella que maquina, o sea, que trama, aquella que lleva a cabo gestiones para preparar algo, en este caso, la protagonista es aquella que lleva a cabo el paso de la frontera para encontrar al hermano y sobrevivir del otro lado.



comienza con la tierra (el elemento más firme y palpable), después sigue con el agua (elemento líquido, inestable pero aprehensible), después continúa con el aire (inaprensible pero sentido y visto cuando toca los objetos) y finalmente el fuego final (quizá el elemento más ambiguo y polisémico: puede significar destrucción, aniquilación, el fin del mundo que sugiere el título de la obra, o regeneración/renacimiento – al final Makina recibe una nueva identidad). Esta obvia asimilación de los elementos naturales es ciertamente simbólica y significativa. También en los diversos nombres de los capítulos podemos entrever la utilización de mitos prehispánicos, principalmente, aztecas: la obsidiana, el comer de los corazones, la serpiente.

Antes de avanzar en el análisis de esta novela importa elucidar algo mencionado anteriormente sobre el estudio de la frontera. En la introducción de este capítulo mencionamos la crítica esencialista y simbólica de esta zona en particular, sobre todo en el trabajo de Gloria Anzaldúa, y en la utilización de los mitos y el folclor precolombinos en la definición identitaria de la “nueva mestiza”. ¿Cómo entender esta obra de Herrera y la utilización de esos mismos símbolos en el cruce de la frontera por la protagonista (una mujer)? Pensamos que el uso simbólico de los mitos prehispánicos implica, no la construcción de una subjetividad híbrida, dialogal, sino la pérdida de los mismos por parte de quien cruza la frontera. Makina no es, entonces, la encarnación de la “nueva mestiza”: “[t]he new *mestiza* copes by developing a tolerance for contradictions, a tolerance for ambiguity. She learns to be an Indian in Mexican culture, to be Mexican from an Anglo point of view. She learns to juggle cultures. She has a plural personality, she operates in a pluralist mode”<sup>448</sup> e inmediatamente Anzaldúa sostiene: “[o]n December 2<sup>nd</sup> when my sun goes into my first house, I celebrate *el día de la Chicana y el Chicano*. On that day I clean my altars, light my *Coatlalopeuh* candle, burn sage and copal, take *el baño para espantar basura*, sweep my house. (...) On that day I affirm who we are”<sup>449</sup>. Makina no compagina ambas culturas. Cuando cruza la frontera en el final de la novela, entra en ese lugar similar al infierno (después de recorrer calles

---

<sup>448</sup> Gloria Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Book Company, 1987, p. 79. [“La nueva mestiza se arregla al desenvolver una tolerancia para las contradicciones, una tolerancia para la ambigüedad. Ella aprende a ser una India en la cultura mexicana, a ser mexicana desde un punto de vista anglo. Aprende a compagnar culturas. Tiene una personalidad plural, opera de un modo pluralista”. La traducción es mía.]

<sup>449</sup> ANZALDÚA, p. 88. [“En el día dos de diciembre cuando mi sol entra en mi primera casa, celebro *el día de la Chicana y del Chicano*. En ese día limpio mis altares, enciendo mi vela *Coatlalopeuh*, quemó salvia y copal, tomo *el baño para espantar basura*, barro mi casa (...) En ese día afirmo quiénes somos”. La traducción es mía.]

laberínticas y desconocidas, inicia el descenso por una escalera de caracol hasta un antro: “como el cuarto de un sonámbulo: concreto y distante, algo irreal pero vívido”<sup>450</sup>) y le es otorgada una nueva identidad: “Makina tomó el legajo y miró su contenido. Ahí estaba ella, con otro nombre y otra ciudad de nacimiento. Su foto, nuevos números, nuevo oficio, nuevo hogar. Me han desollado, musitó”<sup>451</sup>. Siente como si le retirasen un pedazo de su cuerpo, un extrañamiento, e inmediatamente entra en pánico. Sería el momento en que duda y entiende la dificultad de dialogar entre las dos subjetividades (la suya, mexicana, y la que le ofrecen del otro lado – la posibilidad de cooptar – chicana o mexicana americana – o albergar solamente la nueva identidad). De repente: “dejó de sentir la pesadez de la incertidumbre y de la culpa: evocó a su gente como a los contornos de un paisaje amable que se difumina, el Pueblo, la Ciudadcita, el Gran Chilango, aquellos colores, y entendió que lo que le sucedía no era un cataclismo”<sup>452</sup>. Makina no encuentra la manera de operar pluralmente y de, híbridamente, juntar su pasado y su presente. Sin culpa, comienza a perder los contornos de su gente y de su viejo lugar, porque para continuar y ser quien ahora es tiene que dejar atrás sus costumbres y símbolos. Esta pérdida de memoria ya había sido evocada a lo largo de la novela, primero cuando Makina aún piensa regresar y recuerda a un amigo que estuvo demasiado tiempo en el otro lado:

[N]o quería ni quedarse por allá ni que le sucediera como a un amigo suyo que se mantuvo lejos demasiado tiempo, tal vez un día de más o una hora de más, en todo caso bastante de más como para que le pasara que cuando volvió todo seguía igual pero no era igual: su madre ya no era su madre, sus hermanos ya no eran sus hermanos, eran gente de nombres difíciles y gestos improbables, como si los hubieran copiado de un original que ya no existía, hasta el aire le entibiaba el pecho de otro modo.<sup>453</sup>

Y después, cuando finalmente encuentra su hermano del otro lado, ocurren la misma extrañeza y abstracción:

---

<sup>450</sup> HERRERA (2009), p. 122.

<sup>451</sup> HERRERA (2009), p. 123.

<sup>452</sup> HERRERA (2009), p. 123.

<sup>453</sup> HERRERA (2009), p. 22.

Ninguno de los dos reconoció de inmediato al espectro que tenía enfrente. (...) Se inclinó hacia ella, y mientras le daba un abrazo dijo Dale un beso a la Cora. Lo dijo del mismo modo en que le dio el abrazo, como si no fuera su hermana a quien abrazaba, como si no fuera su madre a quien mandaba besar, sino como una fórmula educada. Fue como si le arrancara el corazón, como si le extirpara limpiamente y lo pusiera en una bolsa de plástico y lo guardara en el refrigerador para comérselo después.<sup>454</sup>

Nos parece, entonces, que el uso de los mitos prehispánicos por parte de Yuri Herrera, más que configurar un puente para la construcción de una subjetividad múltiple en aquel que cruza al otro lado de la frontera, es una representación alegórica de cómo esos mismos mitos y costumbres son (o pueden ser) alienados y excluidos cuando se opta por vivir del otro lado. Makina no sólo ganó una nueva identidad, sino que la ganó rechazando la anterior. Luego, la novela de Herrera se construye sobre la pérdida de identidad y la imposibilidad de confluir dos identidades distintas por parte de los individuos que cruzan la frontera. De este modo, reconocemos que, a pesar de usar ciertos dispositivos como los de Anzaldúa, la narrativa de Herrera más que celebratoria es negativa (o por lo menos ambigua), ya que se basa en la pérdida y no en la aglutinación. No hay posibilidad de que Makina quemé salvia y copal en un altar para celebrar su múltiple subjetividad. Porque si, de hecho, y como sustenta Anzaldúa, “[t]he U.S.-Mexican border *es una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms, it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country - a border culture”<sup>455</sup>, lo que Herrera parece querer apuntar ambiguamente es que ese tercer país no es tan simple de alcanzar (aún siendo siempre de manera dolorosa) y que antes que éste tenga la posibilidad de formarse, la cultura más débil ya habrá sido asimilada por la más fuerte<sup>456</sup>.

---

<sup>454</sup> HERRERA (2009), p. 98 y pp. 106-107.

<sup>455</sup> ANZALDÚA, p. 3. [“La frontera México-USA *es una herida abierta* donde el Tercer Mundo raspa contra el primero y sangra. Y antes de que se forme la costra, se desangra otra vez, la sangre de los dos mundos se une para formar un tercer país – una cultura fronteriza”. La traducción es mía.]

<sup>456</sup> Sobre la problemática de este “third country” enunciado por Anzaldúa, confrontar VILA (2003c) y María Socorro Tabuenca Córdoba, “Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras” en *Frontera Norte* 9 (18), 1997, pp. 85-110, donde se discute que este “tercer país” de la cultura fronteriza se narra a partir del punto de ventaja del Primer Mundo y que los actores narrados son demasiado rígidos y demarcados, contradiciendo, de esta manera, la tentativa de mostrar todas las posibilidades que están implicadas en el cruce de fronteras. Lo que estos autores cuestionan es la multiplicidad de actores y experiencias existentes en la frontera e ignoradas por Anzaldúa en *Borderlands/La Frontera*, lo que llevó a un “silenciamiento” de sus voces (uno de éstos es el de los nacionales mexicanos) en un movimiento que comenzó por dar voz a un actor marginalizado, el chicano, y que terminó por marginalizar a los otros.

Hay, sin embargo, a lo largo de la novela señales positivas de hibridismo y de plurilingüismo. Makina es un personaje que sabe moverse en un universo plural (a través de su trabajo en la central de teléfonos de su pueblo, ésta es capaz de conciliar las tres lenguas que caracterizan la frontera norte: el español, el inglés y lo que se entiende como un dialecto indígena: “[a] veces era gente de pueblos de por ahí la que llamaba y ella contestaba en lengua o en lengua latina. A veces, cada vez más, llamaban del gabacho; éstos frecuentemente ya se habían olvidado de las hablas de acá y ella les respondía en la suya nueva. Makina hablaba las tres”<sup>457</sup>). Hay incluso un capítulo de la novela sobre el lenguaje y la porosidad de la lengua, una posible alusión al *spanglish*. Cuando cruza la frontera, Makina encuentra esa junción híbrida:

Son paisanos y son gabachos [estadounidenses] y cada cosa con una intensidad rabiosa (...) Hablan una lengua intermedia con la que Makina simpatiza de inmediato porque es como ella: maleable, deleble, permeable, un gozne entre dos semejantes distantes y luego entre otros dos, y luego entre otros dos, nunca exactamente los mismos, un algo que sirve para poner en relación.

Más que un punto medio entre lo paisano y lo gabacho su lengua es una franja difusa entre lo que desaparece y lo que no ha nacido. Pero no una hecatombe. Makina no percibe en su lengua ninguna ausencia súbita sino una metamorfosis sagaz (...) No es que sea otra manera de hablar de las cosas: son cosas nuevas. Es el mundo sucediendo nuevamente, advierte Makina: prometiéndole otras cosas, significando otras cosas, produciendo objetos distintos.<sup>458</sup>

La simpatía de Makina por el lenguaje híbrido de los habitantes de la frontera – ese tercer lenguaje – que permite la metamorfosis y promete otras cosas, otros significados, forma parte de la atracción que irá estimulando a Makina del otro lado. Esa atracción/rechazo formará parte de todo el recorrido del personaje principal de la novela. De este modo, podemos entender que la frontera y el cruce de la misma están llenos de polarizaciones y posicionamientos, de ambigüedades y duplicidades que marcan tanto negativa como positivamente al habitante de la frontera. Para Lotman, la frontera, más que una línea geográfica, forma parte de un espacio semiótico que permite confrontar dos culturas distintas y representarlas incluso a través de oposiciones que interpretan a los “otros” de la misma forma que caracterizan el “nosotros” ”:

---

<sup>457</sup> HERRERA (2009), p. 20.

<sup>458</sup> HERRERA (2009), pp. 75-76.

[T]he boundary is the domain of bilingualism, which as a rule finds literal expression in the language practice of the inhabitants of borderlands between two cultural areas. Since the boundary is a necessary part of the semiosphere and there can be no ‘us’ if there is no ‘them’, culture creates not only its own type of internal organization but also its own type of external ‘disorganization’. In this sense we can say that the ‘barbarian’ is created by civilization and needs it as much as it needs him. The extreme edge of the semiosphere is a place of incessant dialogue. No matter whether the given culture sees the ‘barbarian’ as saviour or enemy, as a healthy moral influence or a perverted cannibal, it is dealing with a construct made in its own inverted image.<sup>459</sup>

La oposición entre barbarismo y civilización posee una larga historia dentro del pensamiento latinoamericano. Discusiones como la de José Enrique Rodó (Ariel/Calibán) y la de Domingo Sarmiento (civilización/barbarie) continuarían a lo largo del siglo XX con las obras de Roberto Fernández Retamar y la remisión de Calibán y *De la barbárie a la imaginación* de Moreno-Durán. Y claro, este mismo pensamiento dicotómico, en varios momentos, formó parte (y aún forma) del sistema epistemológico e histórico estadounidense en su relación con los vecinos del sur y en su propia autorepresentación como nación civilizada y civilizadora. Porque de cierta forma la frontera parece ser ahora el lugar por excelencia donde todavía persiste el viejo e eurocéntrico binomio de la civilización versus la barbarie. Esta oposición tan reductora y, sin embargo, tan poderosa está también enunciada en la novela de Yuri Herrera y nos es presentada a través del discurso de la propia Makina. Makina se salva a través de la escritura. En respuesta al policía que la prende con más emigrantes indocumentados y que le ordena: “escribe por qué crees que estás en la mierda, por que crees que tu culo

---

<sup>459</sup> Yuri Lotman, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture* (1990), Ann Shukman, trad. (1990), Bloomington, Indiana University Press, 2000, p. 142. [“La frontera es el dominio del bilingüismo, que como norma encuentra una expresión literal en la práctica lingüística de los habitantes de la frontera entre dos áreas culturales. Como la frontera es una parte necesaria de la semiósfera y no puede haber ‘nosotros’ si no existe ‘ellos’, la cultura crea no sólo su propio modo de organización interna sino también su propio modo de ‘desorganización’ externa. De esta manera, podemos decir que el ‘bárbaro’ es creado por la civilización y lo necesita tanto como él la necesita a ella. El borde extremo de la semiósfera es un lugar de diálogo incesante. No importa si determinada cultura ve al ‘bárbaro’ como salvador o enemigo, como una rica influencia moral o un caníbal perverso, esta ésta a lidiar con una construcción hecha a partir de su propia imagen invertida.”. La traducción es mía.]

está en las manos de este oficial patriota. ¿O no sabes qué has hecho mal? Sí lo sabes. Escribe”<sup>460</sup>:

Nosotros somos los culpables de esta destrucción, los que no hablamos su lengua ni sabemos estar en silencio. Los que no llegamos en barco, los que ensuciamos de polvo sus portales, los que rompemos sus alambradas. Los que venimos a quitarles el trabajo, los que aspiramos a limpiar su mierda, los que anhelamos trabajar a deshoras. Los que llenamos de olor a comida sus calles tan limpias, los que les trajimos violencia que no conocían, los que transportamos sus remedios, los que merecemos ser amarrados del cuello y de los pies; nosotros, a los que no nos importa morir por ustedes, ¿cómo podía ser de otro modo? Los que quién sabe qué aguardamos. Nosotros los oscuros, los chaparros, los grasientos, los mustios, los obesos, los anémicos. Nosotros los bárbaros.<sup>461</sup>

En esta novela, el policía estadounidense nos es presentado como el civilizado, como el patriota (está velando y salvando a su país de la invasión bárbara) en oposición a Makina y a los otros indocumentados (bárbaros, oscuros y pobres) que, como ella, son capturados del otro lado de la frontera y que son el blanco de todas las acusaciones comúnmente demagógicas: destrucción, violencia, desempleo, suciedad.

La importancia de lo espacial en esta obra es, como ya referimos, basilar: el cruzar de un lado a otro de la frontera, la espacialidad de los capítulos (el lugar, el sitio,...), así como la propia gradación espacial que va desde el pueblo hasta la ciudad. Toda la novela opera a través del recorrido de zonas y espacios (literarios y lingüísticos, simbólicos y geográficos). Esta poética del espacio es, sin embargo, distinta de la que propone Gastón Bachelard con su análisis de las imágenes del espacio “feliz”, las topofilias que: “[a]spiran a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados”<sup>462</sup>. Con esta obra (y con las restantes en análisis sobre la ciudad fronteriza – y, en último análisis con gran parte de la representación de la urbe contemporánea latinoamericana) nos enfrentamos a la ciudad como un “espacio infeliz” donde se perdió la dimensión comunitaria de la *polis* y donde los lugares perdieron el valor humano que los determinaban y ya no son espacios que protegen contra lo adverso. Por el contrario, lo

---

<sup>460</sup> HERRERA (2009), p. 113.

<sup>461</sup> HERRERA (2009), p. 114.

<sup>462</sup> Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (1957), Ernestina de Champourcin, trad. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 22.

que caracteriza a esos espacios (la urbe fronteriza, en particular) es la peligrosidad, la incerteza, la violencia, la duda, el temor y la más que probable pérdida de identidad – individual y colectiva. En Yuri Herrera y en sus ciudades anónimas estamos delante de un proceso narrativo semejante al que Roberto Bolaño produjo con la apropiación literaria de una ciudad concreta (Ciudad Juárez) y la creación toponímica de una ciudad imaginaria (Santa Teresa) que, sin embargo, condensa alegóricamente una cosmovisión en que se reconocen los signos de la cartografía real, ya que el espacio se configura como lugar de significación que le otorga proyección simbólica.

Makina viaja de su pueblo, donde tiene relaciones y un empleo, para dirigirse a la “ciudadcita” donde se encontrará con tres personajes que le permitirán cruzar con seguridad la frontera. Su madre aconseja: “[v]aya a la Ciudadcita, acérquese a los duros, ofrézcales servirles, yái que le echen la mano con el viaje”<sup>463</sup>. Se encuentra primero con el señor Dobleú (W): “ya que estés allá mi gente se encarga de pasarte”<sup>464</sup>, después busca al señor Hache (H): “[n]omás te voy a pedir que lleves algo, una cosita de nada, se lo entregas a un compadre y él mismo te orienta sobre lo de tu carnal”<sup>465</sup>. Makina, como: “[y]a había arreglado lo del cruce y cómo hallaría a su hermano, ahora quería asegurarse de que habría quien la ayudara a volver”<sup>466</sup> y para eso, se encuentra con el señor Q. Después de tratar todo con aquellos que le permitirían que su cruce tuviese éxito, Makina va al Gran Chilango en donde tomará un autobús que la llevará hasta la frontera. “Chilango” es normalmente el nombre con que los mexicanos designan a los habitantes de la capital de México, por eso, podemos desprender que el Gran Chilango es una representación de la Ciudad de México, un lugar que Makina teme por su extensión de cemento (lugar cerrado y artificial), por la cantidad de gente que ahí transita y donde:

[P]lantaba el pie suavcito porque no era ése el sitio donde quería dejar huella, y se repetía que no podía perderse, y con perderse se refería ni a un desvío ni a un rodeo sino a perderse de veras, perderse para siempre en las lomas de lomas que encementaban el horizonte; o perderse en el asombro de tanta carne viva

---

<sup>463</sup> HERRERA (2009), pp. 12-13.

<sup>464</sup> HERRERA (2009), p. 15.

<sup>465</sup> HERRERA (2009), p. 18.

<sup>466</sup> HERRERA (2009), pp. 21-22.

levantando palacios. Por eso prefirió viajar bajo tierra para llegar a la otra central camionera.<sup>467</sup>

El Gran Chilango, la metrópolis desmesurada a la que Makina tiene que ingresar para emprender su largo viaje, nos es descrito como un lugar inmenso que puede hacer que quien lo recorra se pierda, pero, más que una pérdida real, parece que Makina teme una pérdida identitaria, una pérdida generada por la fascinación del propio lugar: “ahí abajo [se subentiende en el metro, debajo de la tierra] ni la hería el aire denso ni se arriesgaba a la fascinación. Y no podía perderse ni fascinarse, había demasiada gente esperándola”<sup>468</sup>. La metrópolis es, entonces, al mismo tiempo espacio de fascinación y de rechazo. Con el cruce de la frontera, la misma dualidad de sentimientos permeará su paso por el otro lado. Después de atravesar el río que separa a los dos países, Makina siente ya un cambio: “[a]penas habían sido unas decenas de metros, pero al mirar el cielo a Makina le pareció que era ya otro, más lejano o menos azul”<sup>469</sup> y: “[l]a ciudad era un arreglo nervioso de partículas de cemento y pintura amarilla. Carteles de prohibición hormigueaban calle a calle inspirando a los nacionales a verse siempre protegidos, seguros, amables, inocentes, soberbios, intermitentemente azorados, livianos y desbordantes; sal de la única tierra que vale la pena conocer”<sup>470</sup>. Pero, detrás de esa ciudad contenida y ocupada por nacionales, se va dibujando la existencia en profundidad de otra ciudad llena de extranjeros, de compatriotas de Makina, mano-de-obra del otro país más allá de la frontera, pero que, sin embargo, intentan pasar desapercibidos: “[e]n medio del llano de concreto y varilla, sin embargo, luego luego sintió otra presencia, espolvoreada como remaches caídos de una ventana: en las esquinas, en los andamios, en la banqueta; efímeras miradas de reconocimiento que de inmediato se ocultaban para convertirse en huida”<sup>471</sup>. Estamos, entonces, delante la narración de espacios que no se encuadran en la teoría de Bachelard. En ningún momento de la novela, algún lugar es aprehendido como un “espacio feliz”, por el contrario, la narrativa está marcada por el desasosiego que esos espacios producen y por la distancia que también producen en sus caminantes y habitantes. Ese distanciamiento

---

<sup>467</sup> HERRERA (2009), p. 27.

<sup>468</sup> HERRERA (2009), p. 27.

<sup>469</sup> HERRERA (2009), pp. 44-45.

<sup>470</sup> HERRERA (2009), p. 64.

<sup>471</sup> HERRERA (2009), p. 65.



es asumido de forma aún más evidente por la indeterminación de cada uno de esos locales y por las sensaciones de extrañeza que constantemente provocan.

En este análisis sobre la frontera y su narración literaria utilizamos dos autores completamente distintos en términos del discurso y del estilo narrativo. La prosa de Ramírez Heredia se aproxima más de la literatura relacionada a la violencia, más realista, y se asemeja a otros autores que narran el entrecruzamiento de la misma con el narcotráfico y los poderes políticos y económicos (sobre todo entre los narradores de la frontera norte). Uno de los grandes aportes de su obra fue mudar el foco ambiental y revelar una realidad tantas veces olvidada o puesta en segundo plano de la vida en la frontera sur de México y resaltar no solamente la violencia contra los mexicanos sino, sobre todo, contra centroamericanos en el recorrido que va hasta la frontera con los Estados Unidos. Ya Yuri Herrera, a través de una prosa más estilizada y lírica, supo entrecruzar las problemáticas relacionadas con la frontera y la violencia en una óptica distinta de la narración realista o sobre-expresionista de las mismas. Si con el aumento de los crímenes relacionados con el narcotráfico volvió a colocarse a México en los reflectores del mundo (cinco de las ciudades con más altas tasas de homicidios en el mundo son mexicanas)<sup>472</sup>, y al parecer entró también nuevamente en vigor el viejo mito del lejano oeste salvaje, un mundo sin ley y de crímenes violentos, una literatura como la de Herrera, a pesar de describir una cierta parte de esa realidad violenta, parece conseguir desmitificar esa idea de mexicanidad a través de su estilización narrativa. La cuestión no es oscurecer o diluir la violencia, ni quitarle importancia, sino la utilización de otras poéticas para llevar a cabo esa descripción y el cuestionamiento ético de la misma. Y en los discursos narrativos analizados, la ciudad es el espacio elegido para describir y cuestionar la violencia, para debatir la frontera y la identidad, ya que es en ella que los sujetos se insieren y se relacionan, donde se construyen las varias representaciones (urbanas, literarias, culturales) y se conjugan las pre-representaciones heredadas que interfieren tanto en la producción del texto como en su recepción. En el caso de las ciudades fronterizas es, entonces, importante retener no sólo los diversos dispositivos narrativos utilizados por los escritores, sino también las implicaciones históricas que están por detrás de sus narraciones. El problema de su localización, de las varias relaciones de poder (económico, político, cultural) que cada país combina cuando

---

<sup>472</sup> Cfr. Alicia P.Q. Wittmeyer; Elias Groll, "The world's 10 deadliest cities" en *The Clinton Herald*, octubre, 9, 2012, encontrado el 27.10.2012 en: <http://clintonherald.com/community-news-network/x1939590670/The-worlds-10-deadliest-cities>

se trata del espacio fronterizo y de los precedentes históricos y sociales que (también) están por detrás de una representación urbana<sup>473</sup>.

---

<sup>473</sup> Para mejor comprender la problemática de la frontera y de la violencia están fácilmente disponibles algunos documentales. Sobre la Mara: “La vida loca” (2009) de Christian Poveda (posteriormente asesinado, parece que por la Mara). Sobre Ciudad Juárez: “Ni una más” (2001) de Alejandra Sánchez; “Señorita extraviada” (2001) de Lourdes Portillo; “La batalla de las cruces” (2006) de Rafael Bonilla Pedroza y Patricio Ravelo Blancas. Sobre la emigración mexicana para los EUA: “De l’autre côté” (2002) de Chantal Akerman; “Los que se quedan” (2008) de Juan Carlos Rulfo. Sobre la frontera sur y la migración centroamericana: “El tren de la muerte”, un reportaje de Stefan Rocker, Alemania, 2005; “Coyote” (2008) de Chema Rodríguez; “La Bestia” (2010) de Pedro Ultras.

## VI. Ciudad de Guatemala y San Salvador. El surgimiento de otro tipo de escritores “comprometidos”: el rescate de la memoria histórica entre el escepticismo y la incertidumbre

De todo el continente americano, los estados centroamericanos<sup>474</sup> representan, tal vez, la región menos conocida y, por esa razón menos comprendida por los extranjeros. Si bien su historia reciente está relativamente presente (referencialmente) a nivel internacional, principalmente debido a que durante años muchos de esos estados estuvieron envueltos en violentas guerras civiles y que durante el siglo XX se estableció en esa región una larga tradición guerrillera o, aun, debido a que los Estados Unidos siempre se interesaron e inmiscuyeron en los asuntos políticos de esos países. Sin embargo, exceptuando estos datos, normalmente aislados, internacionalmente poco se conoce sobre sus problemas específicos, su gente y sus producciones a nivel social y cultural. En 1998, el crítico y novelista guatemalteco Arturo Arias escribía en su libro *Gestos ceremoniales* estas palabras sobre el aislamiento de las letras centroamericanas<sup>475</sup> en el panorama internacional: “[u]n fantasma recorre la totalidad de la literatura centroamericana: el fantasma de las literaturas invisibles. Una literatura invisible es una literatura que nadie lee, que nadie comenta, con la cual nadie dialogiza, a la cual nadie toma en cuenta, que se muere solitita de pura tristeza”<sup>476</sup>.

Esta afirmación de Arias confirma una cierta indiferencia internacional hacia la narrativa centroamericana<sup>477</sup> que, sin embargo, en los últimos años, ha sido colmada por

---

<sup>474</sup> Lo que se denomina como América Central incorpora siete países: Guatemala, Belice, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica y Panamá. De estos países, sólo Belice no es un país de lengua predominantemente española, debido a que fue colonizado por el Reino Unido.

<sup>475</sup> De forma similar que en el caso de la(s) literatura(s) latinoamericana(s) existe entre los teóricos la discusión sobre si se debe hablar en singular o en plural sobre la(s) literatura(s) centroamericana(s). De la misma manera, también se ha planteado la discusión acerca de si se debe pensar Centroamérica como una región distinguible cultural y literariamente de otras. En este capítulo, así como a lo largo de esta disertación, partimos de un concepto pragmático y dinámico de las literaturas centroamericanas (y latinoamericanas), el cual favorece el plural, sin dejar de tomar en cuenta los rasgos en común y las diferencias.

<sup>476</sup> Arturo Arias, *Gestos ceremoniales. Narrativa centroamericana 1960-1990*, citado en Coello Gutiérrez, Emiliano. “Presentación. La literatura centroamericana en marcha”, *Escritural. Écritures d’Amérique Latine*, n. 3, 2011, encontrado el 05.02.2013 en: [http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL3/ESCRITURAL\\_3\\_SITIO/PAGES/Coello\\_a\\_vt.html](http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL3/ESCRITURAL_3_SITIO/PAGES/Coello_a_vt.html)

<sup>477</sup> Werner Mackenbach en “Entre política, historia y ficción. Tendencias en la narrativa centroamericana a finales del siglo XX”, *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, n. 15, 2007, encontrado el 05.02.2013 en: <http://istmo.denison.edu/n15/articulos/mackenbach.html> menciona el estudio crítico del puertorriqueño Ramón Luis Acevedo, publicado en 1982, *La novela centroamericana: desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual*, que considera: “los siguientes factores

el trabajo de críticos y profesores del Departamento de Ciencias Lingüísticas de la Università Cattolica del Sacro Cuore en Milán, bajo la dirección del crítico y escritor guatemalteco Dante Liano, o el Central Program en la Universidad del Estado de California, el Grupo de Estudios Centroamericanos de Postdam y Berlín (PoTZ) o la creación de la Red Europea de Investigaciones sobre Centroamérica (RedISCA)<sup>478</sup>. Este renovado interés también se debe a la labor de escritores centroamericanos que trascendieron sus propias fronteras; principalmente autores como Horacio Castellanos Moya y Rodrigo Rey Rosa, publicados en España por editoriales poderosas como Tusquets, Alfaguara, Seix Barral y Anagrama, y traducidos a varios idiomas. El impulso a Rey Rosa a nivel internacional fue coadyuvado también por la traducción de varias de sus obras al inglés por Paul Bowles, de quien el escritor guatemalteco era amigo. Ya Castellanos Moya parece haber ganado notoriedad literaria cuando recibió amenazas de muerte en El Salvador, después de la publicación en 1997 de *El asco*, viéndose forzado a exiliarse nuevamente.

Los años ochenta y noventa registraron una modificación cultural y estética en la producción literaria centroamericana, un proceso que tiene sus raíces en las transformaciones sociales y políticas derivadas de las guerras civiles y de los subsecuentes procesos de paz y democratización. Esta mudanza de paradigma de los países de América Central se centra en la presentación y reproducción de la violencia en la literatura en cuanto manifestación estética. Esta transición es expuesta por el crítico literario hondureño Héctor Leyva en su tesis doctoral, *Narrativa de los procesos revolucionarios centroamericanos: 1960-1990*, donde sistematiza y problematiza esa narrativa, en que la violencia ocupa un lugar dominante, ya sea por la violencia de los que dominan o gobiernan a la población, o la violencia de aquellos que luchan contra esa opresión. En este sentido, Leyva destaca tres tendencias: las novelas de guerrilleros; las narraciones testimoniales, divididas en testimonios (de dirigentes revolucionarios o populares) y en novelas testimoniales; y, por fin, las novelas disidentes. Para este autor, los conflictos armados que suscitaron los procesos revolucionarios en Guatemala, El Salvador y Nicaragua, sobre todo, cimentaron la tendencia del “realismo social”, debido

---

extraliterarios para los problemas del desarrollo de la literatura centroamericana y su relativo desconocimiento, los cuales no tienen relación con una falta de calidad estética sino con las circunstancias de atraso en asuntos sociales, políticos y económicos: un alto porcentaje de analfabetismo, un ingreso per cápita muy bajo, la falta de una clase media, la inestabilidad política, la cooptación de los mercados nacionales con productos extranjeros, las dictaduras y la censura, la falta de grandes editoriales y la falta de una crítica literaria”.

<sup>478</sup> COELLO GUTIÉRREZ (2011).

a que la novela en ese período se convirtió en instrumento de análisis, denuncia y discusión de la realidad social: “serían los costumbristas los que acabarían por hacer valer en la literatura una actitud que puede llamarse ya de compromiso con respecto a la realidad nacional”<sup>479</sup>. A pesar de que esta narrativa de los procesos revolucionarios haya sido solamente una de las corrientes literarias en el periodo de 1960 a 1990 en la literatura centroamericana, para Leyva es una de las más significativas, tanto desde el plano ético como estético, ya que surge como arma ideológica de descolonización y como instrumento de cuestionamiento de la realidad social, al mismo tiempo que incorpora las tendencias de la novela contemporánea. Para el crítico hondureño, esta narrativa que privilegia simultáneamente la experiencia y el compromiso en sociedades polarizadas política y socialmente: “posibilitó y desarrolló una reescritura alternativa de la historia”<sup>480</sup>. Por otro lado, el escritor nicaragüense, Sergio Ramírez asocia la falta de una cultura urbana a la escasez de desarrollo de las ciudades centroamericanas, de manera que se explica la perduración de un realismo costumbrista decimonónico y, también, el poco experimentalismo formal de las letras de América Central, que en gran medida se inscribían en visiones regionalistas tanto del realismo como del naturalismo vigentes en el siglo XIX. En este sentido, en su introducción a la *Antología del cuento centroamericano*, Ramírez resume cuál debería ser la tarea del escritor centroamericano contemporáneo:

Rescatar la literatura centroamericana de su carácter fragmentario, provincial y entendible sólo de fronteras para adentro, para hacerla testimonio de todas nuestras miserias, de nuestros heroísmos y nuestras derrotas; del asedio sufrido por nuestra nacionalidad; de nuestra explicación como países; del juzgamiento apocalíptico de nuestra historia; de nuestras noches medievales; de nuestros reinos de bayonetas; de todo lo que habita la esperanza; de lo que habrá que destruir para volver a construir; del hervidero perpetuo de todas las agonías, deberá ser la tarea del escritor centroamericano contemporáneo, como *gran lengua* que es de su tribu. Este desafío incluye la necesidad de crear en Centroamérica un territorio literario,

---

<sup>479</sup> Héctor M. Leyva, *Narrativa de los procesos revolucionarios centroamericanos: 1960-1990*, citado en Alexandra Ortiz Wallner, “Trazar un itinerario de lectura: (des)figuraciones de la violencia en una novela guatemalteca”, p. 137 en *Inter Sedes*, vol. IV, n. 6, 2003, pp. 135-145.

<sup>480</sup> ORTIZ WALLNER, p. 137.

que como manifestación de una auténtica cultura pueda contribuir a afianzarnos como países de relieves independientes”<sup>481</sup>

A pesar de criticar el costumbrismo decimonónico de las letras de la región, su postura no se distancia tanto de aquella que propone Leyva cuando menciona el carácter costumbrista de la narrativa para mejor describir la realidad nacional. La cuestión para Ramírez sería la de separarse de un movimiento histórico y formal superado y crear una independencia narrativa dentro del panorama cultural de la región del Istmo, sin, para eso, someter lo literario a propuestas meramente descriptivas o panfletarias, sino utilizar la abundancia histórica y social inherente a la región de una manera propositiva y narrativamente relevante: “Ramírez apela a modalidades narrativas que impiden la reducción panfletaria de ‘textos de protesta’ que acaban en las buenas intenciones”<sup>482</sup>.

A partir de los años noventa, la representación de la violencia en las obras centroamericanas se aleja del compromiso ético-ideológico, debido a que se comienza a cuestionar la fuerza mítico-revolucionaria de la violencia y de la lucha armada. Así, la disolución de la hegemonía de la izquierda y de las narrativas de testimonio a nivel literario predominantes hasta ese momento: “ha dado lugar a una re-emergencia de la novela y a una diversificación de sus planteamientos (a pesar de la tónica dominante de desencanto que en ella se reconoce) en consonancia con la elevación de distintas esferas de interés en los espacios públicos y privados”<sup>483</sup>. Teniendo esto en cuenta, el escritor guatemalteco Dante Liano en *Visión crítica de la literatura guatemalteca* (1997) señala tres tipos de manifestaciones estéticas de la violencia en la narrativa de su país (y que podemos extender para la narrativa de los restantes países de la región): la literatura testimonial; la literatura de denuncia; y las obras donde la violencia es aludida de forma indirecta – “textos de violencia oblicua”<sup>484</sup>. Esta última tendencia es aquella que dominaría la literatura centroamericana a partir de los años noventa. En obras como las que analizaremos en este capítulo, la violencia está despojada de un sentido político o ideológico y no tiene justificación ética posible, alejándose, de este modo, de las grandes narraciones de la lucha armada y justificada política y moralmente que dominó

---

<sup>481</sup> Sergio Ramírez, “La narrativa centroamericana” en Sergio Ramírez (ed.). *Antología del cuento centroamericano* (1973), San José, EDUCA, 1977, pp. 57-68.

<sup>482</sup> Saúl Sosnowski, “Lectura sobre la marcha de una obra en marcha”, p. 218 en Rama, Ángel (ed.) *Más allá del boom: literatura y mercado*, Folios Ediciones, 1984, pp. 191-230.

<sup>483</sup> Héctor M. Leyva, “Narrativa centroamericana post noventa. Una exploración preliminar”, *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, n. 11, 2005, encontrado el 05.02.2013 en: <http://istmo.denison.edu/n11/articulos/narrativa.html>

<sup>484</sup> Dante Liano, *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, 1997, citado en MACKENBACH (2007).

el panorama de las letras centroamericanas de las décadas del setenta y ochenta. Piénsese en obras como *Los compañeros* (1976) y *El jaguar en llamas* (1989) de los guatemaltecos Marco Antonio Flores y Arturo Arias, respectivamente; o en *El valle de las hamacas* (1970) de Manlio Argueta y *Pobrecito poeta que era yo* (1976) del también salvadoreño Roque Dalton. En las obras de Rodrigo Rey Rosa y Horacio Castellanos Moya, la violencia aparece negociada estéticamente y, si bien no es un tema central, aparece insertada en la narrativa de modo “oblicuo”, y sin embargo, no deja de revelar las diversas relaciones violentas que caracterizan estas sociedades:

[L]a violencia fundacional, justificada estructural e históricamente, rastreable en estas sociedades hasta el acto de violación de la Conquista; las secuelas de la violencia directa, política y militar de los conflictos armados de las décadas de 1970 hasta 1990, así como la violencia indirecta de las relaciones económicas, hogareñas, familiares...<sup>485</sup>

Si Dante Liano se refiere, dentro del panorama guatemalteco, a una “narrativa de la violencia”, recientemente aparecieron otros estudios que intentan ofrecer una conceptualización de esta literatura de América Central a través de conceptos como “estética del terror” (Armando Rivera e Isabel Aguilar en *Las huellas de la pólvora. Antología del cuento de la guerra en Guatemala – 1998*); “estética de la violencia” (Annabella Acevedo Leal en “La estética de la violencia: reconstrucciones de una identidad fragmentada” – 2000); “estética del cinismo” y “literatura de posguerra” (Beatriz Cortez en “Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra” – 2000 y “La construcción de la identidad como fuente de violencia y su representación en la literatura centroamericana de posguerra” – 2002)<sup>486</sup>.

A lo largo de este capítulo, no dejaremos de aludir a estos conceptos visibles en algunas obras de autores centroamericanos y buscaremos discutir la pertinencia y la singularidad de la novela que se produce en la América central contemporánea:

The Central American novel may be short in history, but it is surprisingly rich in tradition and increasingly diverse in themes, styles, and techniques. Although it is not by any means univocal, as a corpus it does speak persuasively of the common experiences of six republics that have been consigned to the margins by the larger,

---

<sup>485</sup> MACKENBACH (2007).

<sup>486</sup> Cfr. MACKENBACH (2007) e ORTIZ WALLNER.

more influential, cultural centers in the Spanish-speaking world. This marginalization is epitomized by the notion that ‘Central America is a novel without novelists’. Thus, with the conspicuous exception of Miguel Angel Asturias, no Central American novelist is included in the literary canon of Latin America. Whether published in Spain, Mexico, Chile, Argentina, the USA, or Great Britain, general books on Latin American literature or Spanish American fiction seldom contain more than two or three Central American names. That being said, the range and quality of the Central American novel certainly deserves more readers and greater critical attention.<sup>487</sup>

Por razones de síntesis crítica, en este capítulo abordaremos sólo dos ciudades y dos autores centroamericanos: Ciudad de Guatemala y San Salvador, Rodrigo Rey Rosa y Horacio Castellanos Moya, debido a que encontramos que, a pesar de la diversidad cultural existente en la región del Istmo, estos dos autores y estas dos ciudades podrán servir como *leitmotiv* para el análisis de un cierto tipo de producción intelectual y narrativa que se produce en la región y que se relaciona indisolublemente con la historia social y política de las últimas décadas en América Central. Sin embargo, la narrativa centroamericana merece, como menciona Roy C. Boland Oseguera, una atención mayor por parte de la crítica especializada. .

## VI. 1. Ciudad de Guatemala

“Guatemala, Centroamérica.

El país más hermoso, la gente más fea.

---

<sup>487</sup> Roy C. Boland Oseguera, “The Central American novel”, p. 178 en Kristal, Efraim (ed.). *The Cambridge Companion to the Latin American Novel* (2005), Cambridge, Cambridge University Press, 2006. [“La novela centroamericana puede tener una historia breve, pero es sorprendentemente rica en tradición y cada vez más diversa en temas, estilos y técnicas. A pesar de no ser de ninguna manera unívoco, como corpus habla persuasivamente sobre las experiencias comunes de seis repúblicas que fueron consignadas a las márgenes por los centros culturales mayores y más influyentes del mundo de lengua española. Esta marginalización es epitomizada por la noción de que ‘América Central es una novela sin novelistas’. Así, con la excepción destacada de Miguel Ángel Asturias, ningún novelista de América Central es incluido en el canon literario de América Latina. Se publiquen en España, México, Chile, Argentina o en EEUU o Gran Bretaña, los libros sobre la literatura latinoamericana o sobre la ficción hispanoamericana, en general, raramente contienen más de dos o tres nombres centroamericanos. De este modo y para concluir, la variedad y la calidad de la novela centroamericana merece ciertamente más lectores y una mayor atención crítica”. La traducción es mía.]



*Guatemala. La pequeña república donde la pena de muerte no fue abolida nunca, donde el linchamiento ha sido la única manifestación perdurable de organización social.*<sup>488</sup>

“[L]a frase más contundente encontrada en testimonio alguno, la frase que decía *Todos sabemos quiénes son los asesinos* era para mí la propicia, la indicada para servir de título al informe.”<sup>489</sup>

Guatemala vivió un conflicto armado interno entre 1960 y 1996 cuando fueron formalmente firmados los acuerdos de paz entre el gobierno y la URNG [Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca que coordinaba los cuatro grupos guerrilleros más importantes del país: Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP), Organización del Pueblo en Armas (ORPA), Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR), y el Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT)].

Es importante resaltar que previamente al inicio del conflicto armado hubo acontecimientos que llevaran a la escalada de violencia que caracterizaría las décadas del sesenta hasta la del noventa. Entre 1944 y 1954 Guatemala vivió una etapa reformista conocida como Primavera Democrática. Entre las medidas más importantes que se aplicaron está la reforma agraria que pretendía aumentar la productividad de las tierras improductivas y el usufructo de las mismas por parte de los trabajadores agrarios. Sin embargo, sea la oligarquía nacional o las compañías extranjeras como la estadounidense United Fruit, se opusieron enérgicamente y acabaron por derrumbar el gobierno con la ayuda militar de los Estados Unidos. Este hecho marcó indeleblemente la historia guatemalteca y fue el inicio del conflicto entre el gobierno autocrático impuesto por el estrato más rico del país y por los Estados Unidos y los revolucionarios compuestos mayoritariamente por militantes de izquierda y campesinos de la etnia maya y que después sería denominado como conflicto armado en los años sesenta.

El 13 de noviembre de 1960 irrumpe un levantamiento armado llevado a cabo por el Ejército Nacional con el fin de derrocar al gobierno. Este levantamiento que sería desarticulado en el transcurso del mismo año desató una campaña anticomunista (se decía que el movimiento militar coadyuvado por fuerzas rebeldes había tenido ayuda estratégica de Cuba) exacerbada y caracterizada por la represión y por la violencia del Estado a revolucionarios y detractores ligados o no al movimiento armado. De esta forma, durante todo el año de 1961 se mantiene la inestabilidad política, económica y social y los enfrentamientos armados ocurren sobre todo en la Ciudad de Guatemala. El

---

<sup>488</sup> Rodrigo Rey Rosa, *Las piedras encantadas*, Barcelona, Seix Barral, 2001, p. 9.

<sup>489</sup> Horacio Castellanos Moya, *Insensatez* (2004), Barcelona, Tusquets, 2005, p. 153.

año de 1962 terminará siendo caracterizado por el inicio de la lucha guerrillera que comenzará el 7 de febrero cuando un grupo de rebeldes invade el destacamento militar de Bananera que terminará con la muerte del jefe de ese destacamento y con la toma de los efectivos militares, vehículos y armas. A partir del inicio oficial del conflicto y hasta 1996 y según la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH) el número de muertos y de desaparecidos fue de más de 200.000 personas. Quedó probado por la comisión organizada por la ONU que 80%<sup>490</sup> de los muertos fueron causados por militares y paramilitares y que la grande mayoría de las víctimas fueron indígenas de origen maya (83%)<sup>491</sup> y 98% de los crímenes quedaron sin castigo, de ahí que se haya nombrado a estos crímenes como “genocidio maya”.

Es en este clima de post-acuerdo de paz y en plena investigación de los crímenes de guerra que dos obras surgen resaltando la temática de la vida urbana en la Ciudad de Guatemala pocos años después de los acuerdos entre el gobierno y los movimientos revolucionarios y cuando se preparaban los juicios sobre los culpados, la audición de sobrevivientes y la exhumación de las tumbas clandestinas.

En 2004 el escritor salvadoreño nacido en Honduras, Horacio Castellanos Moya, publica la novela *Insensatez*. A pesar de que en ninguna parte se menciona el país que se narra como siendo Guatemala o la ciudad como la Ciudad de Guatemala, sabemos que estamos en América Central, en un país vecino de El Salvador<sup>492</sup> y podemos adivinar por varios hechos históricos mencionados (Totonicapán<sup>493</sup>, general Ríos Montt<sup>494</sup>) que el narrador salvadoreño se encuentra en Guatemala para revisar la versión final de un informe sobre el genocidio padecido por los pueblos indígenas. El narrador sin nombre, “el insensato”, es encargado de corregir el estilo de la versión final del informe con los millares de relatos de sobrevivientes del genocidio que asoló el país. A partir de ese momento de contacto con el relato de la barbarie, el narrador no consigue ya distanciarse y lo que lee se mezcla con la narración de su día a día en aquella ciudad.

---

<sup>490</sup> Cfr. M. Gabriela Torres, “Bloody Deeds/Hechos Sangrientos: Reading Guatemala’s Record of Political Violence in Cadaver Reports”, p. 153 en Menjivar, Cecilia; Rodríguez, Néstor (eds.). *When State Kills: Latin America, The U.S. and Technologies of Terror*, Austin, University of Texas Press, 2005, pp. 143-169.

<sup>491</sup> TORRES, p. 167.

<sup>492</sup> CASTELLANOS MOYA (2005), p.49.

<sup>493</sup> CASTELLANOS MOYA (2005), p. 72.

<sup>494</sup> CASTELLANOS MOYA (2005), p. 122. El general Ríos Montt fue Presidente de la República durante cerca de dieciséis meses entre 1982 y 1983, después de un golpe militar. Durante los pocos meses en que estuvo al frente del gobierno, Guatemala vivió el periodo más violento de todo el conflicto de treinta y seis años: más de 12,000 muertos, la mayoría indígenas desarmados (cfr. TORRES, p. 149). En este momento, 2013, finalmente la justicia guatemalteca llevará a cabo un juicio sobre la actuación de Ríos Montt y los crímenes de guerra que se le atribuyen.

De esa forma, el lenguaje se impone como objeto de la propia novela en la medida en que el narrador expone de modo detallado la crueldad descrita por los indígenas: “ese indígena (...) haber presenciado herido e impotente, como los soldados del ejército de su país despedazaban a machetazos y con sorna a cada uno de sus cuatro pequeños hijos y enseguida arremetían contra su mujer”<sup>495</sup> y otras veces simplemente los transcribe para el lector: “[a]garraron a Diego Nap López y agarraron un cuchillo que cada patrullero tenía que tomar dándole un filazo o cortándole un poquito”<sup>496</sup> o “[c]uando los cadáveres se quemaron, todos dieron un aplauso y empezaron a comer”<sup>497</sup>. El lenguaje de la barbarie es parte esencial de la novela en cuanto tema y reflexión. Pero cuando su narración se torna más intensa y efectiva es cuando el narrador describe cómo esas narraciones se van apropiando de su vida, cuando ya no consigue liberarse de esa barbarie durante su vida cotidiana. El miedo y la locura lo persiguen. Y él entonces llega a percibirse como el propio verdugo y perpetrador de los mismos actos que leyó y que lo dominan:

[U]na vez más era poseído por la misma imagen, me ponía de pie y me transformaba en el teniente Octavio Pérez Mena, oficial a cargo del pelotón destacado para la masacre, así que entraba de nuevo a la choza de esos indios de mierda que solo entenderían el infierno que les esperaba cuando vieran girar por los aires al bebé que yo mantendría tomado de los tobillos para reventar su cabeza de carne tierna contra los horcones de madera. Y era el reguero de sesos palpitantes el que me hacía volver en mí.<sup>498</sup>

En este testimonio literario de los acontecimientos de la historia reciente de Guatemala existe una importante preocupación política. Aunque el autor sea un salvadoreño examinando el conflicto guatemalteco y aunque toda la crítica lo considere un heredero contemporáneo de Thomas Bernhard (en la relación paradójica de aproximación y rechazo amargos en relación al país de origen) lo que sobresale de esta obra en particular es la pertinencia de la narración de estos actos (para muchos la lectura de los informes de la violencia en América Latina es inalcanzable) y la idea de que esta narración reflexiona no solamente sobre Guatemala (tal vez por esta razón ni el país ni la ciudad son referidos y el narrador no tenga nombre) sino sobre gran parte de los

---

<sup>495</sup> CASTELLANOS MOYA (2005), p. 13.

<sup>496</sup> CASTELLANOS MOYA (2005), p. 38.

<sup>497</sup> CASTELLANOS MOYA (2005), p. 48.

<sup>498</sup> CASTELLANOS MOYA (2005), p. 138.

países de América Latina y también sobre todos aquellos que en algún momento enfrentaron conflictos de esta naturaleza. La obra comienza con el testimonio de un indígena que confiesa: “[y]o no estoy completo de la mente”<sup>499</sup> y, a pesar de que la narración en sí misma no trata de ningún hecho violento relativo al propio narrador, este al leer los testimonios entra en una dinámica de miedo y locura persecutoria y de pronto él tampoco está “completo de la mente” e igualmente todo el país que sufrió este tipo de violencia generalizada, como comenta el autor en una entrevista: “[d]espués de la barbarie, un pueblo no está completo de la mente, ni tampoco emocionalmente. Los procesos de sanación o compostura después de esta violencia del pueblo contra sí mismo son muy complejos” y concluye al establecer la relación entre el ser humano, el mal y las falsas seguridades: “[y]o no me confiaría. El ser humano necesita muy poquito para enloquecer colectivamente”<sup>500</sup>. Durante la lectura de esta obra estamos siempre en duda acerca de la estabilidad y la veracidad (en el sentido ficcional) de la narración del protagonista, sin embargo, y a pesar de sufrir un choque psicológico, el final aclara y apunta para Guatemala y para la paranoia y el miedo como formas de sobrevivencia cuando el narrador recibe el correo electrónico de un amigo que aún está allá (en la ciudad que él, por miedo y precaución ha abandonado): “[a]yer a mediodía monseñor presentó el informe en la catedral con bombo y platillo; en la noche lo asesinaron en la casa parroquial, le destruyeron la cabeza con un ladrillo. Todo el mundo está cagado. Da gracias que te fuiste”<sup>501</sup>.

En 2009 el escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa publica una obra con obvias similitudes con la descrita anteriormente. *El material humano* es también una obra que comienza con un informe que se pretende presentar después de haber sido encontrado un Archivo de la Policía Nacional que se remonta desde el siglo XIX hasta los años del conflicto armado. El narrador, Rodrigo Rey Rosa, recibe la autorización para acceder a

---

<sup>499</sup> CASTELLANOS MOYA (2005), p. 13.

<sup>500</sup> Entrevista de Horacio Castellanos Moya en Andrea Aguilar, “Castellanos Moya trata con ironía las huellas de la barbarie”, *El País*, noviembre, 02 de 2005 encontrada el 26.06.2012 en: [http://elpais.com/diario/2005/11/02/cultura/1130886002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/11/02/cultura/1130886002_850215.html)

<sup>501</sup> CASTELLANOS MOYA (2005), p. 155. Ver a este respecto la muerte de monseñor Juan Gerardi que estaba al frente del informe *Guatemala: Nunca más. Informe Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica* (REHMI), que recopila testimonios de los sobrevivientes de las masacres sufridas por los pueblos indígenas en Guatemala, patrocinado por la iglesia católica guatemalteca en un esfuerzo por ayudar en la reconciliación dentro del ámbito del proceso de paz. El informe fue presentado oficialmente al público en Guatemala el 24 de abril de 1998 en una ceremonia presidida por monseñor Juan Gerardi, obispo auxiliar de Guatemala y coordinador de la Oficina de Derechos Humanos del arzobispado de Guatemala. En la noche del 26 de abril de 1998, monseñor Gerardi, fue brutalmente asesinado en su casa. El informe REHMI puede ser tomado para el caso de la novela *Insensatez* como un intertexto casi ineludible. Artículo encontrado el 25 de junio de 2012 en: <http://www.derechos.org/nizkor/guatemala/doc/ger.html>

parte del Proyecto de Recuperación del Archivo Histórico de la Policía Nacional de Guatemala<sup>502</sup>, aquella parte que se encuentra en el Gabinete de Identificación, pero se le restringe el acceso, por su propia seguridad, a los documentos posteriores a 1970<sup>503</sup>. La obra está narrada como un diario que fue iniciado por el narrador-personaje-autor en el momento en que obtuvo permiso para acceder al archivo. Estamos frente a una de aquellas obras sin fronteras definidas y que se interesa por el rompimiento de los límites de los géneros literarios: autobiografía, autoficción, ensayo, novela, crónica periodística. De la página 21 a la 34 el narrador copia una lista de los presos políticos y comunes que poseen referencias como el nombre completo, la fecha de nacimiento, la fisonomía y los crímenes cometidos. Las penas incluidas en esa panoplia van desde la prisión por impertinencia<sup>504</sup> hasta el encerramiento por ser considerados sospechosos<sup>505</sup>. De esta manera, para el narrador esta lista de penas y crímenes demuestra la complicidad de la justicia frente a los actos autoritarios del Estado: “[p]ero la serie muestra la índole arbitraria y muchas veces perversa de nuestro típico y original sistema de justicia, que sentó las bases para la violencia generalizada que se desencadenó en el país en los años ochenta y cuyas secuelas vivimos todavía”<sup>506</sup>. Menos política que su antecesora *Insensatez*, esta obra de Rey Rosa acaba también por indagar en aspectos como el encubrimiento de la verdad y la complicidad del Estado con aquellos que cometieron los asesinatos políticos. A pesar de que el narrador quiere continuar normalmente su vida literaria y familiar, finalmente se le impide regresar al Archivo y un clima sutil de amenaza comienza a surgir: llamadas telefónicas que no responden, llamadas que sólo dicen: “[n]o vayás a alborotar el hormiguero”<sup>507</sup>, llamadas de una funeraria: “[t]al vez no era una amenaza (...) O tal vez quieren amenazarlos a los dos, o a toda la familia”<sup>508</sup> que desembocan en sueños de persecución: “[l]argo y angustioso sueño de persecución policíaca – el perseguido soy yo”<sup>509</sup>, con planos estrambóticos para poder escapar de sus

---

<sup>502</sup> Sobre el Archivo que incluye Rey Rosa en su novela existe un documental de Uli Stelzner, “La Isla: archivos de una tragedia” (2009). En la novela de Rey Rosa aparece un personaje llamado Uli Stelzner, un documentalista alemán que se pone en contacto con el narrador, debido a que está interesado en la historia de los archivos de la policía nacional guatemalteca: “[y]o quiero hacer un documental sobre La Isla, pero sobre la gente que trabaja ahí, en el Archivo. Por eso te quería hablar”, Rodrigo Rey Rosa, *El material humano*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 166. Como será frecuente a lo largo de toda la novela, ficción y elementos factuales serán administrados por el escritor de forma constante y combinada.

<sup>503</sup> REY ROSA (2009), p. 13.

<sup>504</sup> REY ROSA (2009), p. 29.

<sup>505</sup> REY ROSA (2009), p. 24.

<sup>506</sup> REY ROSA (2009), p. 36.

<sup>507</sup> REY ROSA (2009), p. 149.

<sup>508</sup> REY ROSA (2009), pp. 136-137.

<sup>509</sup> REY ROSA (2009), p. 143.

perseguidores: “[a]noche sonó el timbre a eso de las doce, mientras dormía. «Ya está. Vienen por mí» (...) Me levanto atolondrado, pensando en la cuerda y los arneses que no he comprado para salir por la ventana”<sup>510</sup> y en padecimientos originados por el cansancio y por el miedo<sup>511</sup>. Pero el clima de amenaza se cierne también sobre el país: asesinatos de diputados salvadoreños, muertes extrajudiciales de agentes de la policía e, inclusive, los mismos policías que vigilan el Archivo son integrantes de las fuerzas represoras que están siendo investigadas. Lo que el narrador acaba también por entender es que aquellos que secuestraron a su madre están ahora trabajando en el Archivo y no son militares, sino excombatientes revolucionarios. El miedo persigue por todas partes, de ahí que no sea de extrañar la paranoia de cualquiera que se inmiscuya en la búsqueda de la verdad. Si en *Insensatez*, la paranoia era casi hiperbólica, en *El material humano* la paranoia surge más tenue, pero termina por influir a los protagonistas:

Me pregunto si en realidad he jugado con fuego al querer escribir acerca del Archivo. Mejor estaría que un excombatiente, o un grupo de excombatientes, y no un mero diletante (y desde una perspectiva muy marginal), fuera quien antes saque a la luz lo que todavía puede sacarse a la luz y sigue oculto en ese magnífico laberinto de papeles. (...) y si no he podido novelarlo, como pensé que podría, es porque me han faltado suerte y fuerzas.<sup>512</sup>

La gran importancia de estas obras no es la de sacar a la luz la verdad escondida entre la barbarie y la violencia cometidas, sino cuestionar el posicionamiento de aquellos que vivieron y aquellos que tendrán que vivir con la herencia recibida. El miedo y la paranoia acosaron a ambos narradores (también es verdad que ambos escritores tuvieron que exiliarse varios años fuera de sus países de origen), pero más que el miedo, lo importante es reflexionar sobre los acontecimientos pasados y preguntarnos cómo es posible vivir con el conocimiento de lo sucedido, cómo es posible sobrevivir al miedo sin perder la razón, cómo es posible restituir la justicia. La respuesta parece ser que no es posible la reparación de lo perdido, que el proceso de memoria y justicia está mancillado por la continua complicidad de los que actuaron y de los que se callaron. Al ser diletantes, como dice Rey Rosa, su contribución para la recuperación de la memoria

---

<sup>510</sup> REY ROSA (2009), p. 168.

<sup>511</sup> REY ROSA (2009), p.137.

<sup>512</sup> REY ROSA (2009), p. 169.

histórica si no es de acción sí es de cuestionamiento continuo, aún cuando ellos mismos no puedan dar respuestas ni esperanza.

Estas dos novelas juegan paródicamente con una cierta tradición narrativa latinoamericana. Ambos autores incorporan en sus obras las temáticas del testimonio y del exilio, tan desarrolladas en América Central y que se relacionan indeleblemente con la violencia política. Pero la forma en que incorporan estos temas en su narrativa es nueva y desmitificadora. Si bien ambas novelas emprenden la tarea de narrar un tema histórico guatemalteco – el periodo de la guerra civil y de la posguerra – esta temática está marcada por una reflexión metahistórica (se procede a una relectura de la Historia) que utiliza muchas veces la parodia y la distorsión grotesca con la intención de deconstruir la historiografía oficial. El testimonio como género narrativo tan en boga en América Latina llegó a convertirse en una de las formas más reconocidas críticamente (por su originalidad, su valor humano y estético) y puede definirse como: “[a] novel or novella-length narrative, told in the first-person by a narrator who is also the actual protagonist or witness the events she or he recounts. The unit of narration is usually a life or a significant life episode (e.g., the experience of being a prisoner)”<sup>513</sup>. Ya George Yúdice se enfoca en la descripción de la verdad y en el poder del testimonio para reescribir la historia oficial:

An authentic narrative, told by a witness who is moved to narrate by the urgency of a situation (e.g., war, oppression, revolution, etc.). Emphasizing popular, oral discourse, the witness portrays his or her own experience as an agent (rather than a representative) of a collective memory and identity. Truth is summoned in the cause of denouncing a present situation of exploitation and oppression or in exorcising and setting aright official history.<sup>514</sup>

---

<sup>513</sup> John Beverley; Marc Zimmerman, “Testimonial Narrative”, p. 173, en Beverley, John; Zimmerman, Marc (eds.), *Literature and Politics in the Central American Revolutions*, Austin, University of Texas Press, 1990, pp. 173-211. [“Una narración con la extensión de una novela o de una novela corta, contada en primera persona por un narrador que es también protagonista o testigo de los eventos que relata. La unidad de la narración es usualmente la vida o un episodio significativo (por ejemplo, la experiencia de ser prisionero)”. La traducción es mía.]

<sup>514</sup> George Yúdice, “Testimonio and Posmodernism” (1991), p. 44, en George M. Gugelberger (ed.). *The Real Thing*, Durham & London, Duke University Press, 1996, pp. 42-57. [“Una narración auténtica, contada por un testigo que es impulsado a narrar por la urgencia de una situación (por ejemplo, guerra, opresión, revolución, etc.). Enfatizando el discurso popular, oral, el testigo describe su propia experiencia como un agente (en lugar de un representante) de una memoria e identidad colectiva. La verdad es invocada para denunciar una situación presente de explotación y opresión o para exorcizar y corregir la historia oficial”. La traducción es mía.]

Para dar la ilusión de una narrativa auténtica, tanto la novela de Castellanos Moya como la de Rey Rosa utilizan los conceptos de autoficción y de autorreferencialidad para inscribir sus relatos en primera persona dentro del género testimonial, pero de una forma algo burlesca. En *Insensatez*, la autoficción es menos evidente debido a que el nombre del protagonista está oculto, pero sabemos que el narrador es salvadoreño y que se vio forzado a exiliarse en el país donde ahora se encuentra por causa de un artículo escrito en el periódico<sup>515</sup>. Castellanos Moya tuvo, en realidad, que exiliarse fuera de El Salvador después de la publicación de *El Asco* (en el periodo después de los acuerdos de paz), y, como menciona el narrador, también estuvo durante la guerra civil exiliado en México<sup>516</sup>. En *El material humano*, Rey Rosa juega abiertamente con la autorreferencialidad y la autoficción: el narrador se llama Rodrigo Rey Rosa, publicó una novela llamada *Caballeriza*<sup>517</sup> (como el autor), vivió varios años en Marruecos donde conoció a Paul Bowles<sup>518</sup>, su madre fue raptada durante varios meses hasta ser pagado el rescate<sup>519</sup> – hechos que se encuentran presentes en la biografía del propio autor. Para dar énfasis a este relato verídico, el autor escribe en la nota final: “[a]lgunos personajes pidieron ser rebautizados”<sup>520</sup>, y es ahí que reconocemos el re-bautismo de Castellanos Moya sobre la máscara de “Homero Jaramillo” en *El material humano*. En esta novela la narración transcurre entre 2005 y 2006 y entre muchos datos está aquél que se refiere a “Jaramillo” como a un hondureño (Castellanos Moya, nació en Honduras, de madre hondureña) que busca asilo en Canadá por razones de amenazas de muerte<sup>521</sup>: “**Nature of threat:** *Two midnight calls to my parent’s house, where I used to live, saying I was going to be killed because of what I wrote in my book Profiles of the*

---

<sup>515</sup> CASTELLANOS MOYA (2005), p. 49.

<sup>516</sup> CASTELLANOS MOYA (2005), p. 49.

<sup>517</sup> REY ROSA (2009), p. 82.

<sup>518</sup> REY ROSA (2009), p. 122.

<sup>519</sup> REY ROSA (2009), p. 89.

<sup>520</sup> REY ROSA (2009), p. 181.

<sup>521</sup> Como referimos anteriormente, Castellanos Moya recibió amenazas de muerte en El Salvador después de la publicación de *El asco*, una novela donde critica ferozmente a ese país y sus habitantes, en general. Como mencionó en varias entrevistas, las dos amenazas fueron recibidas por su madre, por vía telefónica. Véase, por ejemplo, la entrevista hecha por Ute Evers, “La tragedia humana de la sociedad de América Latina”, encontrada el 05.02.2013 en: <http://www.literaturas.com/v010/sec0512/entrevistas/entrevistas-01.htm>



Underground *published a few days before the threats*”<sup>522</sup>. Y que pide una carta de recomendación a Rey Rosa, en cuyo apartamento vivió casi todo 2003<sup>523</sup>:

*Dear Sirs at Canadian Cities of Asylum,  
this letter is to attest that I am aware that Mr Jaramillo has been the object of death threats in his country. I am also aware that his very critical views on the political state of affaires in Honduras has made him enemies on all sides, a situation which would make it very difficult to work in his field at the present moment in Central America. As you may know, in places like Honduras, El Salvador or Guatemala, where Mr Jaramillo has worked in the past, the practice of silencing enemies – political or other – by death threats or, in many cases, by death, has become again commonplace.*<sup>524</sup>

Pero fijémonos en la diferencia entre la narrativa testimonial y la narrativa autobiográfica. Hugo Achugar refiere que: “mientras la autobiografía es un discurso acerca de la ‘vida íntima’, o interior, el testimonio es un discurso acerca de la ‘vida pública’, o acerca del ‘yo en la esfera pública’”<sup>525</sup>. De esta manera, la autobiografía sería un discurso individual en cuanto que el testimonio sería un discurso colectivo. Pero en *Insensatez* que, como vimos, no es totalmente autobiográfico, ni realmente un testimonio, en el sentido estricto del término, Castellanos Moya, inserta en su texto, además de las observaciones de su narrador, la transcripción de “testimonios reales” de sobrevivientes de las masacres llevadas a cabo durante la guerra civil guatemalteca. De esta forma, el autor, divulga el horror y la narración de los testigos, a otros lectores que podrían no tener acceso a esos testimonios. Al mismo tiempo, si consideramos, por

---

<sup>522</sup> REY ROSA (2009), p. 75. [“Naturaleza de la amenaza: Dos llamadas telefónicas a medianoche para la casa de mis padres, donde yo acostumbraba vivir, diciendo que me matarían debido a lo que escribí en mi libro *Profiles of the Underground*, publicado algunos días antes de las amenazas”. Las cursivas y las negritas son del texto original. La traducción es mía.]

<sup>523</sup> REY ROSA (2009), p. 178. En *Insensatez*, Castellanos Moya agradece, entre otros, a Rodrigo Rey Rosa (p. 157).

<sup>524</sup> REY ROSA (2009), p. 76. [“Estimados señores de las Ciudades Canadienses de Asilo, esta carta es para atestiguar que estoy enterado de que el Sr. Jaramillo fue objeto de amenazas de muerte en su país. Estoy también enterado que sus opiniones muy críticas sobre el estado de los asuntos políticos en Honduras le creó enemigos en todas partes, una situación que tornaría muy difícil, en el momento presente, su trabajo en América Central. Como debe saber, en lugares como Honduras, El Salvador o Guatemala, donde el Sr. Jaramillo trabajó en el pasado, la práctica de silenciar a los enemigos - políticos u otros - por amenazas de muerte o, en muchos casos, por la muerte, se volvió, una vez más, un lugar común”. Las cursivas son del texto original. La traducción es mía.]

<sup>525</sup> Hugo Achugar, “Historias paralelas/Historias ejemplares: la historia y la voz del otro”, p. 69 en Beverley, John; Achugar, Hugo (eds.). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa* (1992), Ciudad de Guatemala, Ediciones Papiro, 2002, pp. 61-83.

ejemplo, la posición de Margaret Randall de que: “algunas veces, la ‘ficción’ puede conformar una verdad más viva y real que lo que llamamos la ‘verdad’”<sup>526</sup> podemos concluir que una narrativa como la de Castellanos Moya puede tener repercusiones mayores que aquellas llevadas a cabo por el testimonio. Hace ya algunos años, el género testimonial ha sufrido algunas críticas por parte de algunos teóricos, sobre todo por la celebración e idealización del género narrativo llevada a cabo por ciertos críticos. Porque si es cierto que el testimonio se concentra en el sujeto olvidado, el subalterno y cuestiona las formas hegemónicas, desde una perspectiva marginal, la oficialización de la versión del testimonio pone en causa la propia marginalidad inherente a ese discurso: “[e]l testimonio contemporáneo parte de los hechos y documentos censurados y termina siendo asimilado por sus lectores solidarios como una historia verdadera que, eventualmente, habrá de adquirir un valor mítico”<sup>527</sup>. Esta desconfianza creciente sobre el género testimonial (pero que se puede delinear, en un primer momento y desde otra perspectiva, después del final de la Segunda Guerra Mundial con la “crisis of witnessing”<sup>528</sup>, ya que la descripción del horror era demasiado atroz para poder ser descrito narrativamente, así como por la imposibilidad de dar a entender verdaderamente al “otro” lo que pasó) llevó a que los escritores contemporáneos utilizaran el testimonio desde otras perspectivas, señaladamente por la inserción total del testimonio en el campo literario, pero que, sin embargo, también permite la divulgación y la reflexión sobre determinados acontecimientos históricos, no ya desde una óptica mítica, sino reconstructiva, problemática e, incluso, ambigua y contradictoria. Como podemos confirmar en *El material humano*, ya no se pueden dividir los intervinientes en el conflicto desde una perspectiva maniqueísta entre buenos y malos, inocentes y culpables. En esa novela, el narrador descubre, por ejemplo, que quien secuestró a su madre no fue ni el gobierno ni la policía nacional (de quien sospecha inmediatamente), sino elementos de la guerrilla urbana: “[d]ebo decir que la posibilidad de que los secuestradores de mi madre fueran guerrilleros y no policías no dejó de desagradarme, pues, aunque nunca tuve vínculos directos con ninguna de las organizaciones revolucionarias, mis simpatías estaban con ellos y no con el

---

<sup>526</sup> Margaret Randall, “¿Qué es y cómo se hace un testimonio?”, p.39 en Beverley, John; Achugar, Hugo (eds.). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa* (1992), Ciudad de Guatemala, Ediciones Papiro, 2002, pp. 33-57.

<sup>527</sup> ACHUGAR (2002), p. 62.

<sup>528</sup> Dori Laub, “Truth and Testimony: The Process and the Struggle”, p. 63, en Carol Caruth (ed.). *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore & London, Johns Hopkins University Press, 1995.

Gobierno”<sup>529</sup>, y, además, a lo largo de la novela descubre que los secuestradores trabajan en el Proyecto de Recuperación del Archivo y que, tal vez, sea esa la razón de estar recibiendo amenazas telefónicas (ya que existe la sospecha de que el narrador pueda querer desenmascararlos). Si bien a lo largo de la novela, el narrador informa sobre la brutalidad de los asesinatos cometidos por el ejército guatemalteco (responsable por el 95% de las víctimas y la guerrilla sólo por el 5%<sup>530</sup>), en determinado momento este cuestiona, durante un curso organizado por el Archivo, “Violencia, Poder y Política”, la posición de la guerrilla y la culpabilidad aunque indirecta en el genocidio maya:

Dado el hecho de que la base de la pirámide social guatemalteca son los indígenas, podía justificarse una lucha revolucionarias en su favor; pero como la mayor parte de los campesinos mayas son analfabetos, puede deducirse que no compartían la ideología marxista de los líderes revolucionarios. A la hora de tomar la decisión de cambiar «el escenario de combate» - después de la experiencia vietnamita y conociendo la nueva estrategia contrainsurgente de «quitar el agua al pez» - era natural pensar en el posible riesgo de una reacción del Gobierno que decidiera el exterminio de amplio sectores de la población indígena. ¿Fue esto – el hecho de poner en peligro de exterminio a ese sector particular de la población – objeto de debate?<sup>531</sup>

Semejante cuestión, denominada por el profesor como “sumamente antipática”<sup>532</sup>, sólo lo mete en problemas con los restantes miembros del curso. Como refiere Julian Drews, las referencias que ambos escritores incluyen en su obra son obviamente extraliterarias, de manera que utilizan el material que se encontraba en los archivos reales para insertarlos en un contexto literario. De esa manera, Drews apunta la: “cualidad friccional de los textos (si entendemos lo friccional como un movimiento entre lo ficcional y lo factual”<sup>533</sup>.

---

<sup>529</sup> REY ROSA (2009), pp. 91-92.

<sup>530</sup> REY ROSA (2009), p. 45.

<sup>531</sup> REY ROSA (2009), p. 46.

<sup>532</sup> REY ROSA (2009), p. 47.

<sup>533</sup> Julian Drews, “La inseguridad en el archivo: *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya y *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa”, *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, n. 22, 2011, encontrado el 05.02.2013 en: [http://istmo.denison.edu/n22/proyectos/04\\_drews\\_julian\\_form.pdf](http://istmo.denison.edu/n22/proyectos/04_drews_julian_form.pdf)

De la transformación del tema del testimonio pasamos, entonces, al tema del exilio, que se lleva a cabo por las mismas razones políticas y violentas en la historia reciente de América Central. Si durante la guerra civil en El Salvador, el narrador de *Insensatez* estuvo exiliado en México (el exilio es una temática recurrente en varias obras de Castellanos Moya), en el final de esta obra, se ve obligado (nunca se sabe verdaderamente si por razones reales o simplemente por la paranoia del narrador), al sentir que su vida está en peligro, a viajar rumbo a Alemania para escapar de sus verdugos. Sin embargo, ni aún en Europa consigue desprenderse de la paranoia y del miedo que lo persigue. Durante el periodo del carnaval, el narrador cree ver al general Octavio Pérez Mena, el torturador que desde Guatemala lo obsesiona. Pero en la narrativa notamos que el narrador y el torturador se identifican ya que el narrador juzga reconocer al torturador a través de un espejo. Una vez más el narrador se identifica con el torturador, que más que paranoia *per se*, parece sugerir un sentimiento de culpa, una culpa que acomete a todos los que vivieron durante los años de las guerras civiles en América Central – la culpa de no haber hecho lo suficiente, de no haber impedido las masacres, de haber continuado viviendo, y de haberse exiliado, la culpa de ser sobreviviente<sup>534</sup>. Como explica el narrador al primo Quique en Alemania: “el ejército había obligado a la mitad de la población a que asesinara a la otra mitad, que mejor que el indio matara al indio y que los vivos quedaran marcados”<sup>535</sup>, todos quedaron marcados por lo sucedido. Sin embargo, como posible solución para superar el trauma ninguno de los envueltos en los relatos analizados parece querer recordar. Tanto para los indígenas que sufrieron las masacres como para la clase media que asistió al genocidio, la solución parece ser la de olvidar: “*que se borre el nombre de los muertos para que queden libres y ya no tengamos problemas*, lo que ponía en evidencia que hasta algunos indígenas sobrevivientes no querían ya recuperar la memoria sino perpetuar el olvido”<sup>536</sup>. Y un empresario, amigo del narrador de *El material humano*, refiere: “[m]uy bien – dijo después, no sólo a mí sino a la mesa en general –, ¿pero para qué escarbar en el pasado? Es mejor dejar que los muertos descansen, ¿no?”<sup>537</sup>. Y el propio narrador que inicialmente quería el acceso al Archivo para investigar a los intelectuales perseguidos por la policía acaba por desviar su interés para la formación del Gabinete de

---

<sup>534</sup> Confrontar a este respecto las nociones de culpa y vergüenza que afectan a los sobrevivientes de toda gran masacre que analizan Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, (1986), Torino, Einaudi, 2003 y Ruth Leys, *From Guilt to Shame: Auschwitz and After*, Princeton, Princeton University Press, 2007.

<sup>535</sup> CASTELLANOS MOYA (2005), p. 151.

<sup>536</sup> CASTELLANOS MOYA (2005), p. 144.

<sup>537</sup> REY ROSA (2009), p. 83.

Identificación y para la historia de su fundador, Benedicto Tumb, de ahí que su padre afirme: “[o] sea (...) que tu interés degeneró”<sup>538</sup>. A nadie le parece ya necesario reflexionar sobre el pasado, denunciar los asesinatos, recuperar la memoria de los acontecimientos históricos, políticos y sociales. En su ensayo *Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*, Idelber Avelar aborda el valor de la memoria después de las dictaduras latinoamericanas y el papel del duelo en cuanto proveedor de la memoria histórica, en la tentativa de rechazar el olvido del pasado que esas dictaduras intentaron llevar a cabo y donde parece evidente que: “the condition of possibility for so-called redemocratization was the erasure and forgetting of the experience of the victims”<sup>539</sup>. En este mismo sentido, Hugo Achugar discute el dilema ético y la culpa que afectan a la sociedad uruguaya después de la dictadura: “un sentimiento de culpa que nace del hecho de que la sociedad uruguaya sabe (...) que ha salido de la catástrofe de la dictadura sin haber logrado aclarar dudas y recelos y sin haber logrado castigar a todos los culpables (...) La mala conciencia de la otra parte importante del país, prefirió vivir con la culpa antes que arriesgarse a obtener justicia”<sup>540</sup>. Ya a nivel terapéutico o psiquiátrico sobre las condiciones de la memoria delante de los eventos traumáticos, Alan Young en su libro *The Harmony of Illusions: Inventing Post Traumatic Stress Disorder* discute el stress postraumático como un nuevo concepto posmoderno de memoria que se habría “inventado” en la década de setenta, durante la guerra de Vietnam, en una tentativa de construir al agresor también como víctima. Los síntomas presentados por los veteranos de la guerra serían: culpa, rabia, adormecimiento psíquico, alienación, sentimientos de ser chivos expiatorios<sup>541</sup>. Para Young la “memoria traumática” se define como:

[A] kind of pathogenic secret (...). Such memories are “pathogenic” because they are reputed to cause psychiatric disorders — hysteria in the late nineteenth century, post-traumatic stress disorder in the late twentieth century — and “secret” because they are acts of concealment. Two kinds of concealment are possible. In one, the owner wants to hide the contents of his recollection from other people. In addition,

---

<sup>538</sup> REY ROSA (2009), p. 83.

<sup>539</sup> Idelber Avelar, *Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*, Durham & London, Duke University Press, 1999, p. 211. [“la condición de posibilidad para la llamada redemocratización fue la supresión y el olvido de la experiencia de las víctimas”. La traducción es mía.]

<sup>540</sup> Hugo Achugar, *La balsa de la medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*, Montevideo, Trilce, 1992, p. 45.

<sup>541</sup> Alan Young, *The Harmony of Illusions: Inventing Post Traumatic Stress Disorder*, Princeton, Princeton University Press, 1995, p. 109.

he wants to forget the memory himself or, failing this, he wants to push it to the edges of awareness. (...) The second kind of concealment involves a memory that the owner is hiding from himself.”<sup>542</sup>

De ahí que el núcleo de la “memoria traumática” sea el encubrimiento de la misma, ya sea voluntaria o involuntariamente, y este encubrimiento se relaciona indispensablemente con las nociones de culpa y vergüenza, que acometen al sujeto que sufrió las agresiones, así como al sujeto que las cometió. Eva Illouz va todavía más lejos en la definición de trauma. Para ella existen dos tipos de sufrimiento traumático: el interior en que el sujeto sufre porque es o fue inmoral, o sea por su propia culpa; y el sufrimiento exterior donde el sujeto sufre porque cree en la moral, y sufre porque el “otro” es inmoral<sup>543</sup>. Este tipo de trauma puede notarse en el desarrollo paranoico del narrador de *Insensatez* que después de leer los relatos de la masacre entra en una espiral obsesiva. ¿Qué papel puede jugar la narrativa para la superación de un trauma nacional y para la obtención de una memoria histórica que parece no querer ser recuperada por ninguna facción de la población? Para Young e Illouz, la narrativa de las víctimas pasaba por la exposición de su trauma a un tercero (normalmente un terapeuta); en América Latina el testimonio enguanto género narrativo fue una de las posibilidades para dar voz a un sujeto subalterno e ignorado, pero con el cambio de siglo, la narrativa testimonial latinoamericana perdió alguna de su anterior validez y prácticamente desapareció en cuanto producto editorial. ¿Qué conclusiones pueden ser recogidas en estos dos textos de Castellanos Moya y de Rey Rosa sobre las atrocidades cometidas en Guatemala (y en gran parte de Centroamérica)? Como referimos anteriormente, tanto *Insensatez* como *El material humano* son obras donde la violencia se presenta “oblicuamente”, dentro del concepto explorado por Dante Liano, tratando, por eso, de las consecuencias de hechos violentos del pasado más que de los hechos violentos en sí (las consecuencias parecen ser el miedo, la paranoia, la angustia, el exilio y la permanencia de la ocultación de la verdad). En estas obras, a pesar de ser narrada la amenaza que aflige a los narradores y de exponerse los testimonios reales de la

---

<sup>542</sup> YOUNG, pp. 28-29. [“Una especie de secreto patógeno (...) Tales memorias son “patógenas” porque se supone que causan desórdenes psíquicas – histeria en el final del siglo diecinueve, stress postraumático en el final del siglo veinte – y “secretas” porque son actos de encubrimiento. Dos tipos de encubrimiento son posibles. En uno, el propietario quiere, él mismo, olvidar la memoria o, al fallar en ese propósito, quiere empujarla hacia los límites de la conciencia (...) El segundo tipo de encubrimiento envuelve la memoria que el propietario esconde de él mismo”. La traducción es mía.]

<sup>543</sup> Eva Illouz, *Saving the Modern Soul: Therapy, Emotions, and the Culture of Self-help*, Berkeley, University of California Press, 2008.

violencia dentro de la diégesis (a través de la inserción de documentos factuales), no se propone ni una solución política ni se da a conocer la “historia” completa por detrás de las narraciones – la incertidumbre y la inseguridad marcan estas dos obras. En *El material humano*, el exilio está siempre presente como una posibilidad, como una probable fatalidad. Si bien descrito de forma evidente cuando se trata del amigo escritor del narrador, Jaramillo, como ya mencionamos, el narrador presiente que tal vez tendrá que exiliarse nuevamente. Si bien que este ya se había exiliado voluntariamente por quince años<sup>544</sup>, el narrador, Rey Rosa, se había vuelto a establecer en Guatemala a partir de 1994, sin embargo, las continuas llamadas telefónicas en medio de la noche y el sentimiento de inseguridad que comienza a apoderarse de él hacen con que a lo largo de la novela pondere seriamente el exilio. En la última página de la novela cuando la hija del narrador le pregunta sobre lo que escribe, éste responde que un cuento para adultos (está revisando las notas sobre el Archivo que piensa transformar en novela). A lo que ella replica que podría terminar: “[c]onmigo llorando, porque no encuentro en ninguna parte a mi papá”<sup>545</sup>. Parece, entonces, que el narrador está delante de dos posibilidades: el exilio (la fuga) o la muerte. Para Amy Kaminsky, por ejemplo, el exilio voluntario – la expatriación – es un oxímoron<sup>546</sup>, ya que la expatriación nunca es una decisión plenamente voluntaria, ya que consta de elementos que no están relacionados con la voluntad del sujeto. De esta forma, el exiliado no se puede confundir con el migrante, ya que los exiliados son individuos que se ven obligados a abandonar su país por razones de seguridad personal, en cuanto que los migrantes deciden salir para intentar resolver una situación económica difícil y tienen la posibilidad de regresar cuando quieran (si bien muchos migrantes no posean los medios para regresar, a pesar de no estarles vedado el derecho de hacerlo).

*Insensatez* y *El material humano* son dos obras literarias contemporáneas que utilizan dos de los grandes temas narrativos de la tradición latinoamericana – el testimonio y el exilio – de manera pervertida y paródica y donde hacen uso de técnicas como la autoficción y la autorreferencialidad para narrar la posguerra en Guatemala, enfocándose, sobre todo, en la permanencia de la incerteza y de la inseguridad en dicha sociedad. Como refieren Werner Mackenbach y Alexandra Ortiz Wallner en el comentario a varias narrativas contemporáneas centroamericanas:

---

<sup>544</sup> REY ROSA (2009), p. 91.

<sup>545</sup> REY ROSA (2009), p. 179.

<sup>546</sup> Amy K. Kaminsky, *After Exile: Writing the Latin American Diaspora*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, pp. XVI y 9.

Estas novelas dan lugar a las más variadas formas de ficcionalización, metaforización y simbolización, incluyendo el recurso a técnicas de la escritura testimonial o histórica con propósitos irónicos y paródicos, y logran cimentar imágenes inolvidables de los acontecimientos violentos en la memoria de los lectores – otra faceta de la literatura como repositorio y laboratorio de experiencias y conocimiento de la vida y de la supervivencia.<sup>547</sup>

La ciudad donde se insieren estas narrativas no es una ciudad segura, sino un lugar de angustia y ambigüedad. A pesar de que la metrópolis descrita tanto por Rey Rosa como por Castellanos Moya está ya “pacificada” – la narración se centra en los años posteriores al conflicto armado – ésta continúa siendo un lugar violento. Pero la violencia urbana en estas obras no es visible sino inscrita furtivamente – la violencia se insiere de modo indirecto y alegórico y la no denuncia social es la dimensión a través de la cual se visualiza la representación de la violencia. Estamos delante de una literatura de la “incertidumbre” como refiere Castellanos Moya en su colección de ensayos: *Recuento de incertidumbres. Cultura y transición en El Salvador*. Una incerteza que se repite en varias de las obras de estos autores. Rey Rosa en *El cojo bueno* y en *Piedras encantadas* continúa la descripción de Guatemala y de su capital como un lugar de duda generalizada y regida por el miedo: en la primera novela, describe un secuestro y la mutilación del secuestrado cuando el padre de este decide no pagar el rescate. Ya en la segunda novela, la narración se centra en el atropellamiento de un niño que, sin embargo, acarrea más incertidumbres y desconfianza: ¿quiénes son los responsables, qué papel juega la familia dentro del accidente, en quién se puede confiar? Nuevamente, la descripción de la ciudad y de sus habitantes está hecha a través de elementos ambiguos, en los que nada se resuelve. Los misterios que ambos autores proponen en sus obras nunca son satisfactoriamente resueltos. Las narrativas de alguna forma se insertan en el relato policial (el narrador es el investigador), pero nunca se elabora una conclusión definitiva. También aquí el género policial es subvertido, porque si uno de los presupuestos de la novela policial clásica era la revelación en el final de la obra de la identidad del asesino, en estas obras la revelación da lugar a la parodia, al juego

---

<sup>547</sup> Werner Mackenbach; Alexandra Ortiz Wallner, “(De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica”, p. 93, *Revista Iberoamericana*, VIII, n. 32, 2008, pp. 81-97.



intertextual y al desconcierto en la investigación. Emiliano Coello Gutiérrez comenta así las variantes dentro del género negro en la literatura centroamericana:

La novela neopoliciaca centroamericana, incluso a través del desconcierto en la pesquisa, que hace posible la existencia de múltiples narradores (tantos como versiones haya de los hechos), insta a la pluralidad de discursos, que se oponen a la centralización de la verdad por parte del detective que existía en la novela negra clásica. Por eso no se puede estar de acuerdo con Margarita Rojas cuando dice, hablando de la narrativa centroamericana y latinoamericana contemporánea: “Antes otros héroes literarios se dedicaron a descifrar los signos con la esperanza de que la lectura les revelara su origen, su identidad. Este descubrimiento también a veces los llevó al crimen, la ceguera o el exilio. Hoy, en cambio, resolver el enigma que esconde el mundo no conduce más que al descubrimiento de su vacío”.<sup>548</sup>

En estas obras, no solamente es criticado el sistema neoliberal, sino también el pasado guerrillero, como observamos anteriormente. Ambas obras son fruto del escepticismo frente a la transición democrática de la posguerra. Richard Lehan afirma que en términos urbanos: “[w]e have moved in the twentieth century from apocalypse to entropy”<sup>549</sup> y que la entropía se define como: “the inevitable wearing down of the physical world and cultural systems”<sup>550</sup>. En la Ciudad de Guatemala, sin embargo, a nivel narrativo y por las obras analizadas nos parece que persisten ambas visiones: la del apocalipsis y la de la entropía. Por un lado, persiste la proximidad de un terror tan violento (hubo doscientos mil muertos – un genocidio étnico – durante la guerra civil y la mayoría de los asesinos no sufrió ningún castigo) y por otro, el tejido social y cultural, así como la percepción física de una ciudad aprehensible para los habitantes están marcados por el caos y por la inseguridad. La paranoia y el miedo parecen ser dos de las mayores consecuencias de la guerra civil. Y estos sentimientos marcan la percepción que el individuo tiene del medio urbano. Carlos Monsiváis se cuestionaba sobre el momento a partir del cual la violencia se volvió sinónimo de medio urbano y apuntaba como razones el aumento de la delincuencia, la descomposición social,

---

<sup>548</sup> Emiliano Coello Gutiérrez, “Variantes del género negro en la novela centroamericana actual (1994-2006)”, *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, n. 17, 2008, encontrado el 05.02.2013 en: <http://istmo.denison.edu/n17/proyectos/coello.html>

<sup>549</sup> LEHAN, p. 123. [“pasamos en el siglo veinte del apocalipsis a la entropía”. La traducción es mía.]

<sup>550</sup> LEHAN, p. 268. [“el gran desgaste inevitable del mundo físico y de los sistemas culturales”. La traducción es mía.]

policial y judicial y la impunidad creciente, lo que llevó a que la violencia se convirtiese en algo recurrente y esperado por el habitante urbano:

La violencia se interioriza en cada habitante de la urbe, no tanto pela gana de ajustarle cuentas a la realidad a través de acciones destructivas, sino en espera de lo inminente, de los hechos injustos e irreparables que la ciudad impone. Esto no es desde luego únicamente psicológico. En la medida de las posibilidades y de las posesiones, cada persona aguarda a la violencia con temor en la calle, diluvio de cerraduras en las puertas, dispositivos de seguridad en los automóviles, armas en las casa (...) simple miedo físico a los grupos o los individuos con los que uno tropieza...<sup>551</sup>

De este modo, *Insensatez* e *El material humano* no son solamente narrativas de la violencia “oblicua”, sino narrativas de violencia urbana oblicua.

## VI. 2. San Salvador

“No hay héroes posibles cuando la tempestad ocurre en un oscuro mar de mierda.”<sup>552</sup>

“Los animales y los locos asuelan esta ciudad. Los primeros son bestias salvajes, sanguinarias, voraces, inmunes a otra inteligencia que no sea el pillaje; los segundos surgieran para combatir a los primeros, pero a medida que su lucha se ha ido prolongando, se parecen cada vez más a sus enemigos. En medio de los animales y los locos deambula una raza de escépticos, apáticos, contempladores y víctimas de la acción. Somos la mayoría, pero de casi nada nos sirve.”<sup>553</sup>

El Salvador vivió un conflicto armado interno que, a pesar de nunca haber sido declarado oficialmente, se desarrolló entre 1980 y 1992 y que, enfrentó al ejército oficial con las fuerzas de la guerrilla del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN – fundado en 1980), que reunía varios grupos armados de izquierda (Ejército Revolucionario del Pueblo – ERP; Resistencia Nacional – RN; Partido

---

<sup>551</sup> Carlos Monsiváis, “Notas sobre la violencia urbana”, p. 39, *Letras Libres*, mayo, 1999, pp. 34-39.

<sup>552</sup> Roque Dalton, “Taberna (conversatorio)”, *Taberna y otros lugares*, 1969, citado en Horacio Castellanos Moya, “Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo”, p. 14, en *El asco. Tres relatos violentos*, Barcelona, Editorial Casiopea, 2000a.

<sup>553</sup> Horacio Castellanos Moya, “El gran masturbador”, p. 231, en Ortega, Julio (comp.). *Las horas y las hordas. Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI* (1997), México, Siglo XXI, 2001, pp. 231-250.

Comunista Salvadoreño – PCS; Fuerzas Populares de Liberación Farabundo Martí – FPL e o Partido Revolucionario de los Trabajadores Centroamericanos – PRTC), sin embargo, el país vivía un clima de crisis política y social desde la década del setenta y que tenía como plano de fondo internacional la confrontación ideológica entre los Estados Unidos y la Unión Soviética. Si, por un lado, las fuerzas militares salvadoreñas fueron entrenadas en centros militares estadounidenses, algunos movimientos de izquierda mantenían relaciones de cooperación con la URSS, y sobre todo con países como Nicaragua y Cuba. El FMLN estaba también apoyado por sectores organizados de campesinos de las áreas rurales y de obreros urbanos. En 1979 la violencia entre el gobierno de derecha y la oposición de izquierda degeneró en guerra civil. Uno de los acontecimientos más importantes del inicio del conflicto armado organizado fue el asesinato del arzobispo de San Salvador, Monseñor Óscar Arnulfo Romero, durante la celebración de una misa en la capital. Este asesinato, considerado en 1993 por la Comisión de la Verdad para El Salvador como habiendo sido organizado por un escuadrón de la muerte, con elementos civiles y paramilitares ligados al gobierno<sup>554</sup>, fue debido a que Monseñor Romero<sup>555</sup> criticaba a las fuerzas gubernamentales por el uso

---

<sup>554</sup> Cfr. *El Faro*, “Así matamos a monseñor Romero”. Entrevista al Capitán Álvaro Saravia, encontrada el 29.06.2012 en: <http://www.elfaro.net/es/201003/noticias/1403> y *Comisión de la Verdad para El Salvador*, Caso Arzobispo Romero, encontrado el 29.06.2012 en: [http://virtual.ues.edu.sv/ce/comision/caso\\_romero.html](http://virtual.ues.edu.sv/ce/comision/caso_romero.html). En 2013, el presidente de El Salvador, Mauricio Funes, pidió oficialmente disculpas al pueblo salvadoreño por el asesinato de Monseñor Romero que atribuyó a elementos del gobierno de la época.

<sup>555</sup> A pesar de que al inicio de su carrera eclesiástica había sido considerado un clérigo conservador y de derecha, a partir del asesinato del misionario salvadoreño jesuita, Rutilio Grande, en 1977, por el ejército y de su aproximación a la Teología de la Liberación (un movimiento que pretendía la liberación de los pobres, campesinos e indígenas, llevado a cabo por varios sacerdotes latinoamericanos y que se desarrolló durante las décadas del sesenta y el setenta y que estaba en conflicto directo con el Vaticano), Monseñor Romero entró en conflicto con los obispos conservadores, la oligarquía, los militares y hasta con el propio Papa. No sólo sus homilias dominicales eran atendidas en masa, sino que eran también escuchadas por centenas de millares de personas a través de la radio. El obispo relacionaba los sucesos de la Biblia con los acontecimientos políticos y sociales, desde el punto de vista de los pobres y uno de sus grandes temas era la autoemancipación de los mismos. (cfr. Michael Löwy, *The War of Gods: Religion and Politics in Latin America*, London & New York, Verso, 1996, pp. 102-107). En una de sus homilias, un día antes de su asesinato, declara: “Yo quisiera hacer un llamamiento, de manera especial, a los hombres del ejército. Y en concreto a las bases de la Guardia Nacional, de la policía, de los cuarteles (...) Hermanos, son de nuestro mismo pueblo. Matan a sus mismos hermanos campesinos. Y ante una orden de matar que dé un hombre, debe prevalecer la ley de Dios que dice: ‘No matar’. Ningún soldado está obligado a obedecer una orden contra la Ley de Dios. Una ley inmoral, nadie tiene que cumplirla. Ya es tiempo de que recuperen su conciencia, y que obedezcan antes a su conciencia que a la orden del pecado. La Iglesia, defensora de los derechos de Dios, de la Ley de Dios, de la dignidad humana, de la persona, no puede quedarse callada ante tanta abominación. Queremos que el gobierno tome en serio que de nada sirven las reformas si van teñidas con tanta sangre. En nombre de Dios y en nombre de este sufrido pueblo, cuyos lamentos suben hasta el cielo cada día más tumultuosos, les suplico, les ruego, les ordeno en nombre de Dios: Cese la represión.”. La transcripción de la homilía fue encontrada el 29.06.2012 en: <http://lalagunachalate.blogcindario.com/2006/03/00132-homilia-de-monsenor-romero-del-dia-23-de->

excesivo de la fuerza y por masacres de campesinos indígenas. Hasta la firma de los acuerdos de paz en 1992, se estima que hubo cerca de 75, 000 muertos (o sea el 2% de la población), en su mayoría civiles y que medio millón de salvadoreños se vieron forzados a abandonar el país. Las consecuencias del conflicto armado fueron altísimas, sobre todo a nivel psicológico, de tal manera que el porcentaje de los crímenes violentos aumentó después de la guerra civil, debido a que la violencia política se transformó en una violencia delincencial extremada<sup>556</sup>. Una de las figuraciones de esta violencia fue la constitución de las Maras o pandillas juveniles y que en El Salvador en 2003 eran responsables de 45% de los homicidios<sup>557</sup>:

The scale of youth gang operations is so extended that recently special anti-*mara* legislation was approved by parliament and security commandos were formed by police forces and military personnel in Honduras (Operación Libertad, 2003) and El Salvador (Plan Mano Dura, 2003). The number of victims of *mara* incidents has already surpassed the number of victims of the civil war in El Salvador.<sup>558</sup>

Según Kees Koonings y Dirk Kruijt, la proliferación de actores urbanos armados que desembocaron en reducidos escenarios de “guerra” en Latinoamérica se debe a lo que ellos denominan como: “governance voids”<sup>559</sup>. Estos vacíos gubernamentales existen cuando las autoridades legales y los representantes de la ley están ausentes, lo que crea un vacío que incita a estructuras paralelas a presentarse:

In this vacuum a kind of osmotic symbiosis emerges between the state (the police, the law system) and ‘common’ criminality and criminalized former members of the armed forces, the police, paramilitary units and guerrilla combatants. ‘Law and order’ is then the result of a fluctuating order of parallel forces of local power

---

[marzo-de-1980.html](http://www.cervantesvirtual.com/marzo-de-1980.html) Para escuchar la homilía es posible acceder al acervo del Instituto Cervantes en: [http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib\\_autor/romero/fonoteca.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/romero/fonoteca.shtml)

<sup>556</sup> Cfr. Aldo A. Lauria-Santiago, “The Culture and Politics of State Repression in El Salvador”, p. 108 en Menjívar, Cecilia; Rodríguez, Néstor (eds.). *When State Kills: Latin America, The U.S. and Technologies of Terror*, Austin, University of Texas Press, 2005, pp. 85-114.

<sup>557</sup> Cfr. Kees Koonings; Dirk Kruijt, “Fractured cities, second-class citizenship and urban violence”, p. 17 en Koonings, Kees. Kruijt, Dirk (eds.). *Fractured Cities. Social exclusion, urban violence and contested space in Latin America*, London & New York, Zed Books, 2007b, pp. 7-22.

<sup>558</sup> KOONINGS; KRUIJT (2007b), p. 17. [“La escala de las operaciones de las pandillas juveniles es tan extendida que recientemente fue aprobada por el parlamento una legislación especial anti-*mara* y fueron formados comandos de seguridad por las fuerzas policiales y por el personal militar en Honduras (Operación Libertad, 2003) y en El Salvador (Plan Mano Dura, 2003). El número de víctimas de incidentes relacionados con la *mara* ya superó el número de víctimas de la guerra civil en El Salvador”. La traducción es mía.]

<sup>559</sup> KOONINGS; KRUIT (2007b), p. 17. [“vacíos gubernamentales”. La traducción es mía.]

players and ‘moral’ authorities (elected representatives of associations of *vecinos*, *pobladores* or *moradores*, priests and evangelical pastors, even successful entrepreneurs or owners of radio and TV stations) in shifting alliances. The political dimension of this phenomenon is that the local state and its agents oscillate between selective involvement, insulation and outright abandonment. In these voids, alternative, informal or ‘parallel’ structures arise, seeking various forms of confrontation or accommodation with the legitimate authorities and with civil society.<sup>560</sup>

Estas consecuencias de la guerra civil en un país como El Salvador (de la misma manera como había sucedido en Guatemala), donde los mismos miembros de “la ley y orden” continúan al frente del país después de haber terminado el conflicto, llevará a que un autor como Castellanos Moya se explaye literariamente sobre estos fenómenos.

Ante todo, sería pertinente subrayar que Castellanos Moya ofrece a través de su narrativa una descripción literaria de la historia reciente de El Salvador: en *Tirana memoria* (2008) narra el golpe de estado fracasado de 1944 contra el dictador Maximiliano Hernández Martínez; en *Desmoronamiento* (2006) describe la “guerra del fútbol” de 1969 entre El Salvador e Honduras; en *La sirvienta y el luchador* (2011) narra los acontecimientos del inicio de la década del 80 que precederán a la guerra civil; en *Donde no estén ustedes* (2003) describe el exilio de los salvadoreños en México durante la guerra civil de 1980-1992; en *El asco* (1997), *La diabla en el espejo* (2000) y *El arma en el hombre* (2001) narra el clima de posguerra a través de diferentes personajes: un exiliado perteneciente a la clase media que regresa a El Salvador por algunas semanas después de la muerte de la madre; una mujer de la clase alta y un exmilitar que, después de terminado el conflicto, se torna asesino por contrato. Como afirma Sheila Candelario:

---

<sup>560</sup> KOONINGS; KRUIJT (2007b), pp. 17-18. [“En este vacío emerge una especie de ósmosis simbiótica entre el Estado (la policía, el sistema legislativo) y la criminalidad ‘común’ y los antiguos miembros criminalizados de las fuerzas armadas, de la policía, de las unidades paramilitares y de los combatientes de la guerrilla. ‘La ley y el orden’ es entonces el resultado de un orden fluctuante entre las fuerzas paralelas de jugadores de poder locales y las autoridades ‘morales’ (representantes electos de asociaciones de vecinos, pobladores o moradores, padres y pastores evangélicos, hasta empresarios de éxito o dueños de estaciones de radio o televisión) en alianzas cambiantes. La dimensión política de este fenómeno es la de que el estado local y sus agentes oscilan entre un selectivo involucramiento, aislamiento o un abandono total. En estos vacíos, surgen estructuras alternativas, informales o ‘paralelas’, que buscan varias formas de confrontación o acomodamiento con las autoridades legítimas y con la sociedad civil”. La traducción es mía.]

Si se sigue la trayectoria literaria de Castellanos Moya puede observarse como su obra se lanza a la búsqueda, a la necesidad de confrontar la realidad histórico / política / social de El Salvador desde múltiples voces que se hablan entre sí en diálogos intertextuales, contra-dicen y contra-ponen, se entrecortan en un juego de signos que apenas toca la complejidad de un referente variable y confuso. Prevalece en su obra la óptica del cronista que utiliza voces de sujetos descentrados, desubicados, dentro de un vortex existencial en el que subyace un variado manejo lingüístico donde se destaca el testigo ya sea en primera persona, en monólogo interior o en el distanciamiento de un observador.<sup>561</sup>

Si bien Castellanos Moya va repitiendo algunos personajes a lo largo de su obra literaria, será a partir de 2003 que un proyecto literario más definido se impondrá a través de la historia de los miembros de una familia salvadoreña, los Aragón, y a través de ellos delinearé la historia social y política de El Salvador a lo largo de seis décadas, construyendo un mural histórico y narrativo que cuenta ya con cuatro novelas: *Donde no estén ustedes*, *Desmoronamiento*, *Tirana memoria* y *La sirvienta y el luchador*.

Para Héctor M. Leyva, el siglo XXI comenzó para América Central en la década de los noventa, ya que fue en esa época que terminaron los conflictos armados, se dio inicio a la democratización y se introdujo la economía neoliberal. Para el crítico hondureño, la literatura contemporánea centroamericana se inspira en estas nuevas dinámicas que, sin embargo, no trajeron el cambio social esperado – la violencia se intensificó, la emigración aumentó y la línea que separa a ricos y pobres se amplió, de la misma manera que a nivel político se substituyó la lucha armada por la económica y el poder militar por el civil. En esta coyuntura, Leyva reconoce algunos aspectos dentro de la narrativa post-noventa: multivocalidad, documentalidad y cooperación discursiva; el restablecimiento de la figura del autor como creador y de la obra como producto de un sujeto individual (vinculado a las clases medias y medias altas) que no pretende expresar una conciencia nacional; retorno a la novela, pero con un cierto afán experimental en la problematización de los asuntos y el registro de las singularidades locales; confrontación de los poderes establecidos, el Estado y la propia cultura, desde posiciones que relacionan la condición actual con una decadencia general de las

---

<sup>561</sup> Sheila Candelario. “Violencia, globalización y literatura: o el dilema del Eterno Retorno en El Salvador”, *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, n. 8, 2004, encontrado el 05.02.2013 en: <http://istmo.denison.edu/n08/articulos/violencia.html>

sociedades, asociada al conservadurismo de izquierda o de derecha.<sup>562</sup> Algunas de estas características, y muy especialmente la última, se presentan en la novela *El asco: Thomas Bernhard en San Salvador*, como en otras obras de Castellanos Moya. En *El asco*, Castellanos Moya compone una crítica feroz del país y de la sociedad de posguerra, al mismo tiempo que confronta la propia cultura y la idea de nacionalidad. Cuando preguntan al autor sobre lo que hace del *El asco* una novela peligrosa para la política de El Salvador (una posible explicación para la recepción de amenazas de muerte), éste afirma que:

*El asco* menciona dos puntos que son muy conflictivos para la cultura política del país: Uno, que el fundador del partido del gobierno, Roberto D'Aubuisson, es el autor intelectual y quizá material del asesinato del Monseñor Romero. Y esto, en El Salvador, la gente lo sabe, pero a la gente no le gusta que se repita y menos que se escriba. ¿Por qué? Porque D'Aubuisson fundó sobre ese crimen el actual partido de gobierno, que es el partido de los ricos y tiene quince años de estar en el poder. La otra cosa delicada es que la guerrilla cometió un asesinato colectivo de sus propios militantes en la zona del Volcán de San Vicente. Fueron más de 300 militantes acusados de ser infiltrados; eran pobres campesinos de la zona de San Vicente. La culpa fue de un jefe guerrillero paranoico. Este crimen masivo nunca se ha hecho público porque hubo una negociación secreta entre este grupo guerrillero y personeros de la ONU para que no fuera incluido en el informe de la Comisión de la Verdad. Y en *El asco* se menciona el crimen directamente.<sup>563</sup>

Estos hechos históricos a que se refiere Castellanos Moya en su entrevista con Ute Evers son referidos por Edgardo Vega (*alias* Thomas Bernhard) en su monólogo al narrador, Moya:

Olmedo fue uno de los centenares de ingenuos asesinados por estas ratas bajo la acusación de ser infiltrados del enemigo, centenares asesinados por sus propios jefes bajo el cargo de traición, asesinados por órdenes de sus mismos jefes en las faldas del volcán de San Vicente (...) la estupidez humana no tiene límites, y particularmente en este país, donde la gente lleva la estupidez humana a récords inusitados, sólo así se puede explicar que el político más popular del país en los últimos veinte años haya sido un sicópata criminal, sólo así se puede explicar que

---

<sup>562</sup> LEYVA (2005).

<sup>563</sup> EVERS.

un sicópata criminal que mandó a asesinar a miles de personas en su cruzada anticomunista se haya convertido en el político más popular, que un sicópata criminal que mandó a asesinar al arzobispo de San Salvador se haya convertido en el político más carismático, más querido, no sólo por los ricos sino por la población en general (...) <sup>564</sup>

De esta forma, en la misma novela, Vega crítica tanto a la derecha (relacionada al poder y a los militares) como a la izquierda (compuesta por antiguos guerrilleros) y donde en el presente no se diferencian, debido a que:

[N]o importa si son de derecha o de izquierda, son igualmente vomitivos, igualmente corruptos, igualmente ladrones (...) Y lo peor son esos miserables políticos de izquierda, Moya, éstos que antes fueron guerrilleros, éstos que antes se hacían llamar comandantes, éstos son los que más asco me producen, nunca creí que hubiera tipos tan farsantes, tan rastreros, tan viles, una verdadera asquerosidad de sujetos, luego que mandaron a la muerte a tanta gente, luego que mandaron al sacrificio a tanto ingenuo, luego que se cansaron de repetir esas estupideces que llamaban sus ideales, ahora se comportan como las ratas más voraces unas ratas que cambiaron el uniforme militar del guerrillero por el saco y la corbata, unas ratas que cambiaron sus arengas de justicia por cualquier migaja que cae de la mesa de los ricos, unas ratas que lo único que siempre quisieron fue apoderarse del Estado para saquearlo (...) estas ratas que ahora sólo piensan en conseguir la mayor cantidad de dinerito posible para parecerse a los ricos que antes combatían, me dijo Vega. <sup>565</sup>

El personaje Moya es el narratario, destinatario interno, narrador-testigo, personaje secundario y autor-transcriptor-editor. En las obras de este tipo, el transcriptor atesta la existencia del protagonista y de los documentos transcritos <sup>566</sup>. Para comprobar y ejercer

---

<sup>564</sup> Horacio Castellanos Moya, *El asco: Thomas Bernhard en San Salvador* (1997) en *El asco. Tres relatos violentos*, Barcelona, Editorial Casiopea, 2000a, p. 103.

<sup>565</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), pp. 101-102.

<sup>566</sup> Según Óscar Tacca, *Las voces de la novela* (1973), Madrid, Editorial Gredos, 1989, el autor-editor o transcriptor: “comprende una variada gama de relatos (...) desde la forma epistolar de las novelas hasta aquellos en que el autor se presenta como mero ‘editor’ de unos papeles encontrados (...); y desde los que (sin participación del intermediario) han sido sólo objeto de copia fiel y cuidadosa hasta los que (admitiendo una cierta participación) han sido ‘traducidos’, ‘compuestos’ o ‘reescritos’ por el transcriptor” (p. 38). En estas novelas de traslación, el autor: “[r]eclama para su ficción una lectura como *documento*. (...) Aspira a una nueva forma de *verosimilitud*, ya que no – claro está – de verdad (...) la *verosimilitud* remite a la relación de la obra con otra cosa, que no es ‘la realidad’, sino un *discurso* diferente, que puede cobrar dos formas: las *reglas del género* o la *opinión común*.” (pp. 60-61).



el artificio de la apariencia de realidad de Vega, al transcriptor de *El asco* le son atribuidos datos reales del autor de la novela, comenzando por el nombre: “[v]os naciste en Tegucigalpa, Moya, y te pasaste los diez años de la guerra en México, por eso no entiendo qué hacés aquí, cómo se te pudo ocurrir regresar a vivir, a radicarte en esta ciudad, qué te trajo una vez más a esta mugre”<sup>567</sup>. Estas estrategias narrativas consolidan la ya verosímil existencia del personaje principal. En la obra en cuestión, el transcriptor interrumpe continuamente a lo largo del monólogo de Vega con las frases deícticas: “dijo Vega”, “dijo”, “dijo él” para acentuar más el efecto de “realidad” asociado a dicha técnica discursiva. Otro recurso de verosimilitud es aquel en que el personaje principal no se cohibe en criticar negativamente el trabajo de Moya como escritor: “no es posible que a tu edad sigás publicando esos cuentitos famélicos que pasan absolutamente desapercibidos, que no los conoce nadie, que nadie ha leído porque a nadie le interesan (...) por más sexo y violencia que les metás, no habrá manera de que esos cuentitos famélicos trasciendan”<sup>568</sup>. *El asco* otorga de esta manera al personaje principal la ilusión de verosimilitud para darle el poder de provocación y de crítica veraz. Pero para hacerlo, Castellanos Moya *desliteraturaliza* en apariencia la obra, ya que la propone como no-ficción y, antes, como documento y testimonio. Así, el autor niega su autoría alegando la transcripción y falsea su autoría al auto-asignarse el papel de editor. De esta forma, en su papel de editor, agrega que suavizó algunos de los puntos de vista que: “hubieran escandalizado a ciertos lectores”. Y también como editor asegura en la advertencia inicial – típica de las obras de transcripción – que Vega existe realmente en Montreal bajo otro nombre que no el de Thomas Bernhard.

Sin embargo, esta tentativa de crear verosimilitud para su personaje, además de permitirle una crítica acérrima del país, de la ciudad y de sus habitantes, propone algo más ambiguo (que tal vez haya pasado desapercibido a algunos críticos de la novela que la leyeron únicamente como una crítica intolerante al nacionalismo salvadoreño<sup>569</sup>). Vega, en cuanto personaje, no es un personaje veraz o creíble. Su discurso está lleno de

---

<sup>567</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), p. 97.

<sup>568</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), p. 133.

<sup>569</sup> Confrontar, por ejemplo, la crítica a *El asco* de Mario Rosenthal, “El Salvador en perspectiva. El asco”, *El Diario de Hoy*, abril, 22 de 2001, encontrado el 12.01.2013 en: <http://www.elsalvador.com/noticias/2001/4/22/EDITORIALES/edito3.html>, que confunde el discurso del personaje Edgardo Vega con el discurso del propio autor: “[e]l monólogo de Vega escarnece y ridiculiza las costumbres salvadoreñas, con una saña obsesiva que rebasa con odio. (...) No sabemos si la obra es el producto de una mente resentida, que usa la difamación para vengarse de una sociedad en que ha fracasado, o si es una ingeniosa sátira que hace mofa de El Salvador irónicamente (...) Moya exagera con lujo de hipérbole y comete el error de generalizar irrazonablemente (...)”.

imprecisiones, contradicciones, mentiras, prejuicios que están bien patentes a lo largo de la obra. Además, esos prejuicios y contradicciones podrían minar el discurso exacerbado y la crítica al país que ejerce Vega. Teniendo en cuenta otras obras de Castellanos Moya, podemos afirmar que a este autor no le interesa solamente una crítica unívoca (por más verídica que sea) y que la obra de este escritor salvadoreño está impregnada por la ambigüedad. De este modo, a pesar de que las críticas de Vega son contundentes y poderosas a nivel social, cultural y político, su propia descripción en cuanto sujeto (aunque en la obra esta descripción pueda parecer accidental – a través de lapsos momentáneos del personaje) desacredita y cuestiona su propia posición para ejercer el papel de crítico. A lo largo de su monólogo, Vega se nos presenta como alguien que tiende a las generalizaciones, megalómano, prejuicioso, neurasténico, y lleno de disturbios nerviosos y sociales (ataques de pánico, aislamiento e insensibilidad social, paranoia e hipocondría). Esta misma ambigüedad de discurso está presente, por ejemplo, tanto en *Insensatez* como en *La diabla en el espejo* y es interesante confirmar que esa ambigüedad es muchas veces puesta en acción a través de la paranoia del discurso. Varios de los narradores/personajes de Moya están sujetos a lo que Ricardo Piglia denomina como una “conciencia paranoica”. Para el escritor y crítico argentino, la ficción contemporánea se extiende cada vez más sobre el sentimiento de la vida cotidiana en peligro, de este modo, lo que caracteriza a la ficción paranoica: “es la idea de amenaza, el enemigo, los enemigos, el que persigue, los que persiguen, el complot, la conspiración, todo lo que podamos tejer alrededor de uno de los lados de esta conciencia paranoica, la expansión que supone esta idea de la amenaza como un dato de esa conciencia”<sup>570</sup>. Esta idea de amenaza, de persecución está presente tanto en la obra abordada en el subcapítulo anterior sobre Guatemala, *Insensatez*, como en las obras que narran la posguerra en El Salvador, como *El asco* y *La diabla en el espejo*. Los narradores de estas tres novelas son personajes alterados (entre la paranoia y la neurastenia), lo que parece querer afirmar que una realidad tan dura y violenta como la de El Salvador (o Guatemala) tiende a generar este tipo de alteraciones nerviosas y comportamientos extremos y donde la: “conciencia que narra es una conciencia paranoica”<sup>571</sup>. Sin embargo, una “conciencia paranoica” no puede ser creíble totalmente, de ahí que el uso de la paranoia como dispositivo narrativo otorgue al texto

---

<sup>570</sup> Ricardo Piglia, “La ficción paranoica” (1991), *El Interpretador*, n. 35, 2009, encontrado el 25.01.2013 en: <http://www.elinterpretador.com.ar/35/movil/piglia/piglia.html>

<sup>571</sup> PIGLIA (2009).

pluralidad y ambigüedad, ya que la presentación de un discurso (el del narrador o actante del monólogo) se transforma en varios discursos posibles a través de la inserción de contradicciones, medias verdades, prejuicios y generalizaciones, todo a través del uso de un discurso marcado por el disturbio nervioso y por la paranoia.

El Salvador nos es descrito por Edgardo Vega como: “abyecto”<sup>572</sup>, “mugrosa tierra”<sup>573</sup>, “podredumbre”<sup>574</sup>, “misericordia”<sup>575</sup>, “alucinación”<sup>576</sup>, “un terrible, horroroso y espantoso asco”<sup>577</sup>, capaz de producir: “una profunda y fulminante septicemia espiritual”<sup>578</sup>. Ya la ciudad de San Salvador es sistemáticamente relatada como: “espantosa”<sup>579</sup>, “vomitiva”<sup>580</sup>, “infectada”<sup>581</sup>, donde se necesita: “una permanente y sádica degradación del espíritu (...) una abyecta domesticación del alma”<sup>582</sup> para sobrevivir, una ciudad que se transformó urbanísticamente de manera a parecer Los Angeles:

Horrible cómo ha crecido esta ciudad, Moya, ya se comió casi la mitad del volcán, ya se comió casi todas las zonas verdes que la circundaban, una tremenda vocación de termita tiene esta raza, se lo come todo, sólo necesitas salir unos kilómetros de San Salvador para darte cuenta que más pronto que tarde este país será una inmensa y mugrosa ciudad rodeada de zonas desérticas e igualmente inmundas, me dijo Vega, la ciudad en sí ya es una de las ciudades más inmundas y hostiles que podas encontrar, una ciudad diseñada para que vivan animales, no seres humanos, una ciudad que convirtió su centro histórico en una porquería porque como a nadie le interesa la historia pues el centro histórico es absolutamente prescindible y ha sido convertido en una porquería, realmente una ciudad de porquería, un asco de ciudad, dirigida por tipos obtusos y ladrones cuya única preocupación es destruir cualquier arquitectura que mínimamente recuerde el pasado para construir gasolineras Esso y hamburgueserías y pizzerías. Tremendo, Moya, me dijo Vega, San Salvador es una versión grotesca, enana y estúpida de Los Ángeles, poblada por gente estúpida que sólo quiere parecerse a los estúpidos que pueblan Los Ángeles, una ciudad que te

---

<sup>572</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), p. 94.

<sup>573</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), p. 95.

<sup>574</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), p. 96.

<sup>575</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), p. 96.

<sup>576</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), p. 96.

<sup>577</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), p. 98.

<sup>578</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), p. 104.

<sup>579</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), p. 97.

<sup>580</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), p. 97.

<sup>581</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), p. 98.

<sup>582</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), p. 114.

demuestra la hipocresía congénita de esta raza, la hipocresía que los lleva a desear en lo más íntimo de su alma convenirse en gringos (...) No soporto esta ciudad, te lo aseguro, me dijo Vega, tiene todas las miserias y cochinas de las grandes ciudades y ninguna de sus virtudes, tiene todo lo negativo de las grandes ciudades y ni uno solo de los elementos positivos (...) <sup>583</sup>

La descripción de ciudades centroamericanas como versiones deformadas de ciudades estadounidenses es algo recurrente en esta literatura. En esta descripción está patente la crítica a una pretensión al *American way of life* que las clases altas sustentan y que terminó por absorber también a las clases medias y más pobres de América Central. Si aquí el modelo es Los Angeles <sup>584</sup>, en Rey Rosa, analizado anteriormente, el modelo es Miami: “[a]cabamos de llegar al apartamento de sus padres, en un condominio de lujo frente a la playa, que recuerda un poco el *lifestyle* de los centroamericanos adinerados en Miami” <sup>585</sup>. Ya en *La diabla en el espejo* de Castellanos Moya, el proyecto de vida a que aspira la protagonista de la clase alta, Laura Rivera, es también Miami, referido en varios momentos a lo largo del texto y donde deberá “exiliarse” en el final de la obra para restablecerse psicológicamente y para escapar a la justicia: “[n]o tendré más remedio que largarme del país, como me han recomendado, tomar unas largas vacaciones, sobre todo si el tal subcomisionado Handal pretende comenzar a fastidiarme con el mayor no sé qué. Quién quita y me voy a Miami, donde Diana” <sup>586</sup>. Sobre este fenómeno George Yúdice designa Miami como la: “capital cultural de América Latina” <sup>587</sup>. En este sentido, el teórico caracteriza la ciudad estadounidense como la convergencia cultural (musical, artística y social) de inúmeros países

---

<sup>583</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), pp. 112-113.

<sup>584</sup> Es sabido que el teórico urbanístico Edward Soja utiliza como modelo Los Angeles para su análisis de la *postmetrópolis*. Para un análisis comparativo sobre los conceptos de Soja aplicados a la urbanización centroamericana (en este caso en particular a San José, Costa Rica) véase el artículo de Marcela Guzmán Ovares, “El espacio urbano y las relaciones sociales: una mirada a las teorías de Edward Soja”, *Revista Comunicación*, vol. 16, año 28, n. 2, 2007, pp. 36-42. En este artículo, Guzmán Ovares afirma que el capitalismo industrial también produjo desarrollos geográficos desiguales en América Central. Particularizando sobre el centro histórico de San José (que podemos extender a San Salvador o a Ciudad de Guatemala), la autora refiere la progresiva desocupación del centro y la urbanización de las periferias, lo que llevó a que la tradición cultural diese lugar a la explotación masiva por parte de empresas transnacionales. En esta misma línea, refiere el desarrollo turístico de las playas costarricenses que de manera ahistórica se convirtieron en centros de diversión sin identidad nacional y con: “dudosa identidad global” (p. 40), lo que terminó por convertirlos en centros de delincuencia, tráfico de drogas y prostitución. Estas conclusiones urbanísticas son expuestas literariamente a lo largo de varias obras de Castellanos Moya, como seguiremos refiriendo.

<sup>585</sup> REY ROSA (2009), p. 148.

<sup>586</sup> CASTELLANOS MOYA (2000b), p. 182.

<sup>587</sup> Cfr. George Yúdice, *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*, Gabriela Ventureira; Desiderio Navarro, trad. Barcelona, Gedisa, 2002, pp. 235-260.

latinoamericanos. Refiriéndose positivamente a la hibridez cultural de Miami, Yúdice no menciona los efectos negativos que alberga Miami como la posible “capital latinoamericana” por excelencia. La grande crítica que se le puede hacer está en el hecho de que Miami, siendo una ciudad estadounidense y no latinoamericana (por más inmigrantes que tenga) se posiciona geográfica y políticamente en un espacio ideológico de tenor imperialista que, se quiera o no, marca la producción cultural ahí producida, así como la difusión y recepción de la misma. ¿Hasta qué punto se puede hablar de una producción cultural de raíz latinoamericana verdaderamente autónoma? A pesar de que Yúdice clasifica la producción cultural latinoamericana de Miami como global, podemos cuestionar si la globalización de dicha producción no se inserta más en una lógica de mercado neoliberal – con preponderancia en el consumo masivo y menos en la autenticidad pluralista que las varias corrientes migratorias latinoamericanas podrían acarrear.

Edgardo Vega en su larga diatriba contra el país y sus costumbres, critica también los espacios designados como “turísticos”, o sea, los lugares que poseen para los habitantes de ese país un valor intrínseco nacional (esto es, la mercantilización de una visión de un país que es producto de la historia, del mito, de la realidad y de la fantasía<sup>588</sup>). Uno de esos lugares es el Parque Balboa donde Vega debería comer la *delicatessen* nacional – las popusas – y cuando rechaza es acusado de: “falta de patriotismo”<sup>589</sup>:

[A]compañar a mi hermano y a su mujer a todos esos horribles paseos a los que me obligaron a ir, a todos esos horribles lugares que supuestamente los salvadoreños que regresan al país quieren visitar con ansiedad, a esos lugares que llaman «típicos» y que teóricamente yo tendría que haber extrañado durante mis dieciocho años en el extranjero, como si yo alguna vez hubiese sentido nostalgia por algo relacionado con este país, como si este país tuviera algo valioso por lo que una persona como yo pudiera sentir nostalgia.<sup>590</sup>

Otro lugar turístico es Puerto Libertad con sus playas y los cócteles de conchas, que nuevamente Vega se niega a comer, además de negarse a bañarse, porque:

---

<sup>588</sup> Daniel D. Arreola; James R. Curtis, “Tourist Landscapes”, p. 236 en MARTÍNEZ (1997), pp. 236-243.

<sup>589</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), p. 123.

<sup>590</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), p. 121-122.

[L]llamar «La Libertad» a un puerto inservible y abandonado es más que una broma, llamar «La Libertad» a un muelle destartado a punto de derrumbarse dentro de las aguas muestra claramente el concepto de libertad que tiene esta gente, Moya, es un puerto deprimente, un lugar realmente horrible (...) y el puerto «La Libertad» sin ninguna duda tiene las playas más abominables con una arena tan mugrosa que se necesita la mayor desfachatez para revolcarse en ella (...) mi hermano no volverá a tener la osadía de invitarme a pasear, de invitarme a recorrer esos lugares que los salvadoreños que viven en el extranjero añoran con un sentimiento que sólo revela su estupidez congénita (...)»<sup>591</sup>

Criticar los lugares y lo que típicamente se refiere a la nacionalidad de un pueblo y su identidad en cuanto nación es siempre problemático. Benedict Anderson en *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, sustenta que: “the ‘nation-building’ policies (...) of nationalist ideology – [son introducidas] – through the mass media, the educational system, administrative regulations, and so forth”<sup>592</sup>, o sea por el discurso de Estado que inmediatamente es asimilado por la población. Por esta razón, afirma Anderson que: “[t]he cultural products of nationalism – poetry, prose fiction, music, plastic arts – show this love very clearly in thousands of different forms and styles. On the other hand, how truly rare it is to find *analogous* nationalist products expressing fear and loathing”<sup>593</sup>. Es este otro discurso que expresa simultáneamente “miedo y odio” y que Anderson designa como “raro” es el que es delineado por Castellanos Moya a lo largo de su obra cuando se refiere a El Salvador, pero que es más evidente en *El asco*.

Otro punto crítico en *El asco*, y que es esbozado por el protagonista, es el creciente amurallamiento de San Salvador y la obsesión por las cerraduras y muros de sus habitantes, que si bien es mencionado por el monologante paranoico, afianza también la paranoia general de la población y el sentimiento de inseguridad y amenaza que la permea:

---

<sup>591</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), pp. 125-127.

<sup>592</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983), London & New York, Verso, 1991, pp. 113-114. [“las políticas de ‘construcción de la nación’ (...) de ideología nacionalista – [son introducidas] – a través de los mass media, del sistema educativo, de las reglamentaciones administrativas, etcétera”. La traducción es mía.]

<sup>593</sup> ANDERSON, pp. 141-142. [“los productos culturales del nacionalismo – poesía, ficción en prosa, música, artes plásticas – demuestran claramente este amor en miles de formas y estilos diferentes. Por otro lado, como es raro encontrar productos nacionalistas *análogos* que expresen miedo y desprecio”. La traducción es mía.]

[U]na casa en la que prácticamente viví toda mi vida en San Salvador, una casa irreconocible por el muro de cemento que la rodea, un muro que nunca existió mientras yo viví allí, un muro que no es exclusivo de la casa de mi madre, Moya, porque el terror de esta gente hizo que cada quien convirtiera su casa en una fortaleza amurallada, un paisaje horrible el de esta ciudad de casas amuralladas, Moya, como si fuesen cuarteles, cada casa es un pequeño cuartel al igual que cada persona es un pequeño sargento, las equivalencias no engañan, Moya, la casa de mi madre es la mejor constatación con el enorme muro que la rodea, me dijo Vega (...) no creo que exista otro país donde la gente tenga tal obsesión por las llaves y las cerraduras, no creo que exista otro país donde la gente se encierre con tanta obsesión, por eso mi hermano tiene éxito, porque la gente necesita llaves y cerraduras a montones para las casas amuralladas en las que vive, me dijo Vega.<sup>594</sup>

Esta visión de la ciudad de San Salvador como una sucesión de murallas individuales nos recuerda la descripción de Michel Foucault sobre la prisión y sobre las sociedades modernas donde los ciudadanos internalizan el control social y actúan como carceleros de sí mismos. Más evidente aún es la analogía de Vega entre las casas y los cuarteles militares, entre el ciudadano común y la figura del sargento que como evidenciaba Foucault: era el propio individuo que mantenía la eficacia disciplinaria impuesta por el sistema social y estatal. San Salvador, como tantas otras ciudades, se asemeja, entonces, a lo que Foucault denominaba como una “ciudad carcelaria” ”:

La ville carcérale, avec sa « géopolitique » imaginaire, est soumise à des principes tout autres. Le texte de *La Phalange* en rappelle quelques-uns parmi les plus importants : qu'au coeur de cette ville et comme pour la faire tenir, il y a, non pas le « centre du pouvoir », non pas un noyau de forces, mais un réseau multiple d'éléments divers — murs, espace, institution, règles, discours; que le modèle de la ville carcérale, ce n'est donc pas le corps du roi, avec les pouvoirs qui en émanent, ni non plus la réunion contractuelle des volontés d'où naîtrait un corps à la fois individuel et collectif, mais une répartition stratégique d'éléments de nature et de niveau divers.<sup>595</sup>

---

<sup>594</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), p. 106 y p. 108.

<sup>595</sup> FOUCAULT (1975), p. 314. [“La ciudad carcelaria, con su ‘geopolítica’ imaginaria, se halla sometida a principios completamente distintos. El texto de *La Phalange* recuerda algunos entre los más importantes: que en el corazón de esa ciudad, y como para que resista, no hay el ‘centro del poder’, no un núcleo de fuerzas, sino una red múltiple de elementos diversos: muros, espacio, institución, reglas,

Este constante amurallamiento de las ciudades patrocinado por el Estado y apoyado por los medios de comunicación elabora espacios urbanos refundados por el miedo y por el mito<sup>596</sup> – muchas veces generalizado por los mismos medios – que favorecen la emergencia de “ciudadanías del miedo”<sup>597</sup> con la intención de promover el encierro como forma de protección, aunque esos medios mercantilistas y publicitarios y el propio Estado hagan poco para combatir realmente la violencia que ocurre en esas ciudades. Muchas veces, ese afán por cerrar, amurallar, separar el espacio urbano genera simplemente el pánico y una idea ingenua de protección a través de los muros y de las cerraduras. Este discurso estatal y publicitario poco hace para verdaderamente combatir los orígenes del delito y de la violencia, ya que ese discurso del miedo termina por ser una forma del control del propio Estado sobre la población:

Una sociedad es más insegura por lo que se dice que por la realidad que habita. La realidad no es lo que vivimos, ni siquiera las experiencias que decimos experimentar. La realidad es lo que percibimos que hemos vivido, sentido y experimentado. La realidad es, entonces, una producción comunicativa. Así, la ciudad y la sociedad que habitamos la construimos más sobre percepciones que sobre vivencias. Nos hacemos una idea de nosotros mismos por lo que nos cuentan los medios de comunicación, por lo que sugieren los políticos y generadores de opinión, por las mitologías urbanas. Es en este juego de percepciones donde se construye la realidad de la (in)seguridad ciudadana. Los efectos simbólicos de la (in)seguridad ciudadana son los miedos. Éstos son el resultado de múltiples y

---

discursos; que el modelo de la ciudad carcelaria no es, pues, el cuerpo del rey con los poderes que de él emanan, ni tampoco la reunión contractual de las voluntades de la que naciera un cuerpo a la vez individual y colectivo, sino una distribución estratégica de elementos de índole y de nivel diversos. – FOUCAULT (2002), p. 315.]

<sup>596</sup> Cfr. Luis Diego Durán Segura, “Redescubriendo la Ciudad: a propósito de la Antropología costarricense”, *Revista Comunicación*, vol. 19, año 31, n. 2, 2010, pp. 27-32, donde el autor aborda la cuestión del espacio urbano como resultado de las construcciones del individuo a través del miedo, del mito, del ser y del deber ser. Su investigación se centra sobre el espacio urbano costarricense, pero puede ser extendido a otras ciudades centroamericanas: “[s]e trata ahora de estudiar las ciudades imaginadas fundadas por nuestros deseos, fantasías y miedos, como reza el título de una de sus investigaciones. Araya analiza estos imaginarios elaborados desde los sectores económicos articulados a la economía globalizada, desde los políticos y urbanistas, los habitantes de la ciudad, los dueños de agencias publicitarias y los periodistas. Los imaginarios sociales son invenciones de historias y sentidos sobre el “ser” y el “deber ser” de la vida urbana, a partir de la elaboración de múltiples figuras que instituyen mitos sobre diversas ciudades.”, (p. 30).

<sup>597</sup> Cfr. Susana Rotker (ed.), *Ciudadanías del miedo*, Caracas, Nueva Sociedad, 2000.



diversas producciones simbólicas, pero sobre todo, del trabajo del mercado y los medios de comunicación.<sup>598</sup>

En *La diabla en el espejo*, la misma situación de encarcelamiento se refleja fuera de San Salvador, en las casas de veraneo junto a la playa de las familias de clase alta en San Blas:

Durante el fin de semana resulta insoportable: todos esos maleantes de El Majahual invaden San Blas. Puros ladrones y putas. No entiendo por qué no se puede cercar la playa; es lo que dice mi papá. (...) Las playas deberían estar cercadas (...) Dice mi papá que no se puede cercar por culpa de la ley; vaya ley. (...) Es bien segura [la casa] por el gran muro que la rodea. No podés ver el mar desde dentro, pero nadie te puede ver desde afuera. Como dice mi papá: contra ladrones y mirones.<sup>599</sup>

Parece, entonces, que ese muro que demarca la propiedad de los ricos frente a la invasión de los pobres, ya no solamente por la posible inseguridad sentida, sino por el discurso perpetuado por los medios de comunicación sobre la delincuencia y su relación con la pobreza, así como el impedimento de visión: de fuera para dentro (que los pobres no vean a los ricos y no deseen asaltarlos), sino también de dentro para afuera (la visión de la pobreza resulta, para la protagonista, horrible, tanto que es preferible no ver siquiera la playa, para no tener que ver el resto de la sociedad). Al querer amurallar toda la playa (la protagonista de la novela es una representación de toda una clase social) nos recuerda las reflexiones de Foucault sobre las ciudades del siglo XIX: “[l]e haut mur (...) infranchissable dans un sens et dans l'autre (...) sera, tout près et parfois même au milieu des villes du XIXe siècle, la figure monotone, à la fois matérielle et symbolique, du pouvoir de puni (...)”<sup>600</sup>. Porque el muro también aquí funciona como una figura material y simbólica de una voluntad y de un poder que ansían afirmarse sobre un sector de la sociedad y de esa forma castigarlo y alejarlo de su seno.

---

<sup>598</sup> Omar Rincón; Germán Rey “Los cuentos mediáticos del miedo”, p. 35, *Urvio. Revista Latinoamericana de Seguridad Ciudadana*, n. 5, 2008, pp. 34-45.

<sup>599</sup> CASTELLANOS MOYA (2000b), pp. 95-96.

<sup>600</sup> FOUCAULT (1975), p. 118. [“El alto muro (...) cuidadosamente cerrado, infranqueable en uno y otro sentido (...) será, próximo y a veces incluso en medio de las ciudades del siglo XIX, la figura monótona, a la vez material y simbólica, del poder de castigar”. – FOUCAULT (2002), pp. 120-121.]

Castellanos Moya utiliza en varias de sus obras lo que se puede denominar como “diálogo monológico”. En *El asco*, el narrador homodiegético, Moya, escucha un inmenso monólogo de otro personaje (Edgardo Vega/Thomas Bernhard). Nos enfrentamos con un monólogo en el que existe un oyente implícito, donde no hay pausas y todo el texto es un largo párrafo. En *La diabla en el espejo*, la narradora homodiegética, Laura Rivera, dirige un largo monólogo (interior) a otro personaje (que al final descubrimos que es imaginario) que tampoco replica. En estas dos obras encontramos un falso diálogo. Ya en *La sirvienta y el luchador*, a pesar de que el narrador es uno en tercera persona, éste ve el mundo a través del personaje, o sea, un narrador heterodiegético con intensa focalización interna del personaje. Estas estrategias narrativas permiten que la narración esté siempre muy próxima de los personajes, de manera que nos da sus percepciones de los acontecimientos narrativos e históricos. En *El asco* encontramos la visión despiadada de un exiliado de clase media sobre la situación social salvadoreña. En *La diabla en el espejo* atendemos a la visión de Laura, una mujer de la clase alta de El Salvador que va opinando sobre la situación de su país, desde un punto de vista arbitrario, xenófobo y elitista. Esta novela se construye sobre la forma de la novela policial. Olga María, una joven mujer de la clase alta, es asesinada en frente de sus dos hijas menores y no parece haber explicación para el crimen. Hay una investigación policial llevada a cabo por el subcomisionado Handal, miembro de la policía, por Pepe Pindonga, un detective privado contratado por la hermana de la víctima, y por una periodista, Rita Mena. Sin embargo, toda la novela nos es presentada a través del monólogo desmedido de Laura Rivera, la mejor amiga de Olga María, también perteneciente a la clase alta salvadoreña. Ese monólogo está dirigido a “una niña”, una amiga de la protagonista y solamente al final descubrimos que el interlocutor es solamente una figura imaginaria de la narradora. En este sentido la novela de Castellanos Moya se inserta en lo que Coello Gutiérrez define como una “filosofía de la deconstrucción”:

El homicidio se concibe, pues, como un cúmulo de imágenes dispersas, como una sustancia inconocible a la que, a través de la fabulación, hay que violentar para encontrarle un sentido que por sí misma no tiene. Todas las versiones añaden, por lo tanto, una cuota de mentira a lo ocurrido, porque la realidad, por sí misma

fragmentaria y anárquica, no se aviene con los imperativos de la lógica o de un sistema racional.<sup>601</sup>

A lo largo del monólogo de Laura vamos descubriendo que existen varias personas que podrían desear la muerte de Olga María, varios amantes, incluyendo un notorio político, el propio marido, e incluso la propia narradora. En este sentido, *La diabla en el espejo* resulta una parodia del célebre libro de Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*, donde el narrador es el asesino. En *La sirvienta y el luchador* la narración concierne a dos personajes de la clase pobre salvadoreña, una empleada doméstica, María Elena, que se ve envuelta involuntariamente en los acontecimientos que precederán a la guerra civil (trabaja para una familia que será raptada por el ejército, los Aragón, el nieto pertenece a la guerrilla y la hija trabaja para los militares, todo sin el conocimiento previo de la misma) y el Vikingo, un antiguo luchador profesional que ahora trabaja para los militares como torturador. De este modo, el escritor, presenta en sus obras visiones plurales y hasta enfrentadas y opuestas, para construir un panorama literario (pero también histórico y social) que caracteriza las voces y las percepciones de las varias clases sociales y de los habitantes salvadoreños. En este sentido, su trabajo resulta plural, polifónico, donde la multiplicidad de versiones y de posibilidades evidencia el tratamiento del autor sobre la ambigüedad y la incertidumbre.

San Salvador, Ciudad de Guatemala y otras ciudades centroamericanas aparecen en la narrativa contemporánea como: “ciudades privilegiadas para narrar historias trastocadas por la violencia en las que las armas, el crimen organizado y la muerte integran el ambiente alterado de desconfianza, paranoia y miedo que caracteriza a la sociabilidad en los centros urbanos centroamericanos de hoy”<sup>602</sup>. En los *Tres relatos violentos* (*El asco*, “Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo” y “Con la congoja de la pasada tormenta”) y *La diabla en el espejo* de Castellanos Moya, la ciudad de San Salvador se nos presenta descrita como un lugar devastado por la violencia y por crímenes que no parecen tener cualquier sentido. Sin embargo, el autor al utilizar un registro humorístico, la ciudad, en sus obras, emerge como un espacio privilegiado donde se manifiestan y coexisten grande parte de los fenómenos culturales contemporáneos: el estilo de vida consumista y alienado de las clases medias y altas, el modo de vida de la juventud rica, los centros comerciales, los lugares de encuentro

---

<sup>601</sup> COELLO GUTIÉRREZ (2008).

<sup>602</sup> MACKENBACH; ORTIZ, p. 86.

cultural y artístico y una inmensidad de lugares populares (bares y burdeles), así como los llamados lugares de interés turístico en San Salvador. Estos laberintos urbanos por donde deambulan sus personajes permiten al autor, a través de la ironía, crear una representación de la ciudad como un lugar marcado por las diferencias sociales, pero donde existe la posibilidad de contacto.

Beatriz Cortez, en su ensayo, *La estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, aborda el concepto “estética del cinismo” acuñado por ella en 2000, de forma más amplia, para describir la nueva narrativa centroamericana y el posicionamiento estético y narrativo que tal concepto propone para describir los nexos entre literatura e historia después de terminados los conflictos armados en América Central. Para Cortez, esta nueva narrativa continuaba de alguna manera con los objetivos propuestos por el “testimonio”, si bien que alineados de manera diferente:

La ficción, con su retrato desencantado de la vida en los espacios urbanos centroamericanos, busca lograr algo que el testimonio también pretendía: poner en evidencia la inexactitud de las versiones oficiales de la realidad centroamericana. (...) Este tipo de ficción pinta un retrato de las sociedades centroamericanas en caos, inmersas en la violencia y la corrupción. Se trata de sociedades con un doble estándar cuyos habitantes definen y luego ignoran las normas sociales que establecen la decencia, el buen gusto, la moralidad y la buena reputación. El cinismo, como una forma estética, provee al sujeto una guía para sobrevivir en un contexto social minado por el legado de violencia de la guerra y por la pérdida de una forma concreta de liderazgo. El período de posguerra en Centroamérica es un tiempo de desencanto, pero es también una oportunidad para la exploración de la representación contemporánea de la intimidad y de la construcción de la subjetividad.<sup>603</sup>

La narrativa de Castellanos Moya puede inserirse en los marcos teóricos y estéticos propuestos por Beatriz Cortez, ya que dentro de un discurso evidentemente cínico utilizado por el autor para reportar la contemporaneidad salvadoreña y elaborar una crítica que recorre todas las capas sociales – inmersas en la violencia, en la corrupción y en la falsa moralidad – dentro de las posibilidades otorgadas a cada clase. Al utilizar una

---

<sup>603</sup> Beatriz Cortez, *La estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, Ciudad de Guatemala, F&G Editores, 2010, pp. 27-28.

prosa cínica y paródica (en el caso de Castellanos Moya, además del distanciamiento crítico<sup>604</sup> utilizado dentro de su discurso paródico, emplea el humor), el autor nos da cuenta de una realidad (a través de la ficción) desencantada de la sociedad de la posguerra que falló en llevar a cabo el rescate de la memoria histórica y en la persecución de los culpables (sean militares, de derecha, o guerrilleros, de izquierda). En varias de sus obras nos encontramos estas críticas a la sociedad salvadoreña:

Hay que estar loco, definitivamente, como vos, Moya, para creer que se puede cambiar algo en este país, para creer que vale la pena cambiar algo, para creer que a la gente le interesa cambiar algo, me dijo Vega, ni siquiera once años de guerra civil sirvieron para cambiar algo, once años de matanza y quedaron los mismos ricos, los mismos políticos, el mismo pueblo jodido y la misma imbecilidad permeando el ambiente. Todo es una alucinación, Moya (...) <sup>605</sup>

La razón apuntada para que nada tenga cambiado y para que no se haga un verdadero rescate de la memoria histórica y del pasado es aludida por Vega:

[U]na cultura sin ninguna vocación de registro o memoria histórica, sin ninguna percepción de pasado, una «cultura-moscardón», su único horizonte es el presente, lo inmediato, una cultura con la memoria del moscardón que choca cada dos segundos contra el mismo cristal porque a los dos segundos ya olvidó la existencia de ese cristal, una miseria de cultura, Moya (...) <sup>606</sup>

Pero es en los cuentos donde Castellanos Moya mejor expresa la necesidad de la memoria, la necesidad de expiar el pasado. En “Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo”, un personaje que es referido en *El asco* como perteneciente a la guerrilla y asesinado por la misma, es aquí abordado de forma más profunda y polifacética. Al final continuamos sin saber la verdad, pero a lo largo del cuento conocemos varias posibles verdades para su asesinato. El narrador es un viejo amigo de Olmedo, Guillermo Prieto, un exiliado en los EEUU que regresa a El Salvador para investigar la muerte del amigo, ocurrida diez años antes. Cada persona con quien conversa tiene una versión diferente de lo sucedido, cada quien produce la verdad que

---

<sup>604</sup> Cfr. Linda Hutcheon, “The Politics of Postmodernism: Parody and History”, p. 185, *Cultural Critique*, n. 5, 1986-1987, pp. 179-207.

<sup>605</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), p. 119.

<sup>606</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), p. 133.

mejor le conviene. Para el narrador, sin embargo, el descubrimiento de la verdad (que este desea política) serviría para él mismo expiar la culpa que siente por haberse exiliado (por haber escapado de la barbarie y por no haberse comprometido como hizo el amigo asesinado): “obsesionado con teñirla de política, enfermo de historia, quizás para justificar mi prolongada ausencia del país”<sup>607</sup>. Sin embargo, la estancia en El Salvador comienza a parecerle una trampa, ya que se da cuenta que poco o nada cambió, que la violencia, la crueldad y el terror aún son la norma por la cual se rige la sociedad salvadoreña: “[s]i la adrenalina se pudiera vender en cubitos, en cápsulas concentradas, este país podría exportar a montones, saturar un mercado como el nórdico, sacarle más provecho al terror”<sup>608</sup>. Al final, el narrador se cuenta a sí mismo y a su secretaria que ansía un final “dramático”, una última versión de lo sucedido. La conclusión obtenida de esta versión es el sentimiento de que: “todos formábamos parte de la carnicería”<sup>609</sup> y tal vez sea esta la razón para la dificultad general de la población en acceder al recuento del pasado – la sensación, aunque sea ínfima – de que todos eran culpables, por acción, por omisión o por el exilio. En el cuento “Con la congoja de la pasada tormenta” persiste el mismo sentimiento. Nuevamente hay un asesinato o un suicidio de un exmilitar, Luis Raudales. Narrada durante el conflicto armado, la intriga de este cuento se basa en varias versiones del mismo acontecimiento. Para descubrir la “verdad”, la hermana del fallecido contrata un detective, Pepe Pindonga (que también aparecerá en *La diabla en el espejo*). Sin embargo, nuevamente no se podrá descubrir la verdad del suceso, ya que todos parecen conspirar para el ocultamiento de lo sucedido. Al final y después de golpizas, raptos y amenazas de muerte, el detective es obligado a salir del país y se da cuenta de que fue engañado: “nunca imaginé que usted fuera tan ingenuo (...) como para morirse de risa, si hay alguien que sabe exactamente lo que pasó con el capitán Raudales es el Conjunto de Inteligencia del Estado Mayor, los únicos que pueden tener toda la información, y usted de niño creyente...”<sup>610</sup>. Nos damos cuenta, así, que todos están metidos en el encubrimiento de la muerte del capitán, incluso quien parecía querer ayudar. Porque en El Salvador, y parafraseando el verso de Roque Dalton (asesinado por los propios compañeros de guerrilla): “aquí no hay detectives posibles”<sup>611</sup> – la verdad no puede ser descubierta, no es posible persistir

---

<sup>607</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), p. 13.

<sup>608</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), p. 31.

<sup>609</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), p. 50.

<sup>610</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), p. 86.

<sup>611</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), p. 82.

en el develamiento de la verdad. Por esa misma razón también: “[n]o hay héroes posibles cuando la tempestad ocurre en un oscuro mar de mierda”<sup>612</sup>, porque todos están implicados de alguna manera. A través de la voluntaria ambigüedad, del recuento de múltiples versiones sobre un mismo suceso violento, Castellanos Moya se inserta en una narrativa que además de poder ser denominada cínica (en lo que el concepto posee de alejamiento y descaro) se puede describir como pluralista, escéptica y evidentemente contemporánea y relacionada con lo que Charles Taylor denomina como la “era de la autenticidad”, donde a partir de grandes cambios o transformaciones (su ejemplo es la Segunda Guerra Mundial, en el caso de El Salvador podemos relacionarlo con el conflicto armado y la consecuente posguerra) se da un reordenamiento de carácter moral y un cambio del imaginario social<sup>613</sup>. En este sentido, también se transforma el artefacto literario.

Los autores centroamericanos analizados en este capítulo se insertan en una amplia gama de escritores que a través de su labor literaria reflexionan sobre los problemas históricos y sociales de sus sociedades de origen y de América Central en general. A través de una literatura “comprometida” como quería Sartre, pero en un sentido más amplio que aquel que se desarrolló en Centroamérica durante los años sesenta, setenta y ochenta del siglo pasado. La literatura contemporánea ya no se caracteriza por ser política – de derecha o izquierda – sino por cuestionar ambas facciones y por colocar en evidencia las desigualdades y la permanencia de valores y costumbres que en gran medida no se distinguen de aquellos que se perpetuaron durante los conflictos armados. A través de la parodia, del humor y de un discurso marcado algunas veces por el cinismo y siempre por el escepticismo y por la incertidumbre, estos autores reportan una cierta realidad centroamericana. La vigencia de la violencia en tanto norma urbana, el sentimiento de inseguridad, el miedo en cuanto forma de vida y el deslinde con el pasado reciente de manera arbitraria e irreflexiva son temas esenciales para comprender la obra de estos autores. A través de la literatura, Castellanos Moya y Rey Rosa dan a sus lectores la oportunidad de reflexionar sobre los acontecimientos históricos más importantes de los siglos XX y XXI en Centroamérica sin nunca caer en el maniqueísmo o en conclusiones cerradas, por el contrario, su discurso narrativo está marcado por la ambigüedad y por la pluralidad y más allá de

---

<sup>612</sup> CASTELLANOS MOYA (2000a), p. 14.

<sup>613</sup> Charles Taylor, *A Secular Age*, Cambridge, Massachusetts & London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2007, pp. 480-481.

ofrecer soluciones fáciles o acusaciones claras, ofrecen una visión múltiple y cuestionante, donde la verdad, la culpa y la memoria son elementos ambiguos que, sin embargo, aún deben ser ampliamente discutidos y analizados.



## VII. Las ciudades de Colombia: narraciones de violencia – diatriba e invención

“El tiempo barre con todo y las costumbres. Así, de cambio en cambio, paso a paso, van perdiendo las sociedades la cohesión, la identidad, y quedan hechas unas colchas deshilachadas de retazos.”<sup>614</sup>

### VII. 1. Planteamiento histórico

Los Estados Unidos de Colombia se formaron en 1863 y en 1886 se constituyeron definitivamente como Colombia. La historia política y social de Colombia en los últimos cien años es particularmente violenta y está marcada por continuos conflictos y guerras civiles. El siglo XX comenzó mientras el país estaba a mitad de la Guerra de los Mil Días (1899-1902) y en 1930 termina la hegemonía conservadora que había iniciado en 1886. Entre 1930 y 1946 toma el poder el Partido Liberal. En 1948 tiene lugar el “Bogotazo” (nombre dado a la revuelta popular en Bogotá y otras ciudades de Colombia desencadenada por el asesinato del candidato liberal a la presidencia en 9 de abril de 1948) y que da inicio a la época de la “violencia bipartidista” – la guerra civil que perdurará hasta 1958 y que causó cerca de trescientos mil muertos y más de dos millones de emigrantes forzados (sobre todo del campo a la ciudad). Los conservadores mantuvieron el poder hasta 1953 cuando la clase política propició un golpe de estado que entregó el poder a los militares. Un acuerdo político puso fin a la dictadura militar y fue creado el Frente Nacional en 1958 (y que señala el fin de la violencia bipartidista) como un retorno a la democracia electoral posibilitando la alternancia en la presidencia entre estos dos partidos. Sin embargo, la exclusión de otras fuerzas políticas llevó a que continuasen los problemas sociales, económicos y políticos, de manera que surgieron grupos guerrilleros guiados por los nuevos rumbos ideológicos que se movían en América Latina. En 1964 nacen las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), en 1965 el Ejército de Liberación Nacional (ELN), en 1967 el Ejército Popular de Liberación (EPL), en 1970 el grupo M.19 y en 1984 el movimiento indigenista Quintín Lame (MAQL). A partir de este momento también se desarrolla en el país el narcotráfico que desde ese momento constituye uno de los factores clave de la situación de permanente conflicto en el país. El narcoterrorismo, las guerrillas, los grupos paramilitares, y el crimen organizado mantienen el país en un estado de crisis permanente (asesinatos políticos, ataques a la población civil, secuestros). Los años

---

<sup>614</sup> Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios* (1994) Madrid, Punto de lectura, 2002, pp. 41-42.

noventa fueron marcados por escándalos políticos que desenmascararon las alianzas entre gobierno, narcotraficantes y paramilitares. En cuanto permaneció el caos político, varios grupos guerrilleros fortalecieron el control de las actividades de los cárteles de droga. De esta forma entre 1998 y 2002, las FARC y el gobierno iniciaron las negociaciones de paz que fracasaron en medio de la intensificación del conflicto y de la crisis económica y social. Finalmente, en octubre de 2012, fueron retomadas en Oslo. La décadas de conflicto causaron decenas de millares de civiles muertos y millares de desaparecidos y desplazamientos forzados por parte de los diferentes grupos implicados.

## VII. 2. Antecedentes narrativos: la naturaleza versus la ciudad

Para hacer una pequeña síntesis de la narrativa urbana colombiana se tendrían que mencionar primeramente dos obras disímiles que se relacionan con el tópico de la ciudad de forma opuesta y hasta inversa. Primero, *María* de Jorge Isaacs, novela de 1867 de corte costumbrista y romántico que en un tono elegíaco narra los amores trágicos de María y Efraín en el Valle del Cauca, principalmente en la hacienda “El Paraíso”. La originalidad de esta obra se centra, sobre todo, en hacer corresponder el idilio romántico con el ambiente real de la naturaleza americana. Aquí la ciudad (primero Bogotá y después Londres) serán los lugares que llevarán a la separación de los amantes, a la ruptura del idilio que culminará con la muerte de María. La ciudad es, entonces, ese lugar que separa, que destruye, un lugar que no es propicio para el amor casto y romántico, o sea, la antítesis del “Paraíso” campestre.

Por otro lado, en 1924, José Eustasio Rivera publica *La vorágine* y rompe al mismo tiempo con el romanticismo y con el costumbrismo que aún imperaban en la narrativa colombiana. Considerada como una de las obras mayores del modernismo latinoamericano, *La vorágine*, no sólo se sirve de los recursos del realismo y del naturalismo para denunciar las duras condiciones de vida de los colonos e indígenas esclavizados en la selva durante la “fiebre del caucho”, sino que utiliza para describir el lugar, los personajes y las situaciones varios planos narrativos y es considerada por algunos críticos como Alejandro González Segura<sup>615</sup> como la precursora del ciclo de la violencia en la narrativa de Colombia. Al inicio de la novela el protagonista, Arturo Cova, poeta, abandona Bogotá para adentrarse en un lugar simbólico, más o menos

---

<sup>615</sup> Cfr. Alejandro González Segura (ed.), *La vorágine*. Literatura Hispanoamericana. Madrid, Alianza Editorial. p. 413.

impreciso, en el interior del centro tópico que es la selva colombiana. Es acompañado por la amante Alicia que, sin embargo, es abandonada por el protagonista. A partir de ahí y en la secuencia de los mitos iniciáticos, el héroe emprende un viaje de búsqueda que desembocará en un descenso laberíntico y tenebroso al “infierno verde” donde terminará siendo engullido por él: “[n]i rastro de ellos. ¡Los devoró la selva!”<sup>616</sup>. Una vez más la ciudad es el lugar que se pretende evadir, del cual se escapa por la inadecuación del protagonista y la disconformidad con las normas sociales. Sin embargo, en esta novela, la selva no surge como la antítesis idílica de la ciudad, por el contrario, la selva se presenta en la obra de Rivera como lugar cerrado y malsano, lugar de enfermedades y atrocidades que gana vida propia (la selva es el coprotagonista de *La vorágine*) y aniquila a todo hombre que la explora en una desenfrenada destrucción mutua. La selva es, por eso, símbolo literario, paisaje subjetivo y fuerza psicológica que influye activamente en el espíritu del hombre que le es extranjero y ajeno. La selva no es, entonces, aquel lugar idílico que en principio caracterizaba su oposición con la ciudad corruptora. Ella ocupa también un lugar destructor y amenazador que va a ejercer, incluso, una fuerza psicológica sobre ese hombre que le es extraño. Esta visión distópica de la selva de cierta forma abre los discursos de la modernidad en América Latina como la *diferencia* latinoamericana frente a los elementos literarios europeos, corroborados por el espacio de la ciudad. La selva ya no como antítesis idílica de la ciudad, sino como otro lado de la modernidad, propio al entorno americano relacionado, incluso a una tradición no occidental. De este modo, la selva, por fin, asume el discurso de lo inacabado, del desplazamiento, frente a la centralidad de la modernidad urbana. Esta narrativa, por lo tanto, a pesar de estar localizada en la selva está marcada evidentemente por la introducción del hombre moderno y del espacio conflictivo, violento y fragmentario que a él está asociado.

Sería aún importante resaltar como precedente la constitución del proyecto Nadaísta que entre los años 1958 y 1964 reunió en Colombia a un grupo de jóvenes de Medellín encabezado por Gonzalo Arango y que, como respuesta a la violencia sentida durante ese periodo, arremete contra el Estado a favor de una liberación plena de la palabra. Esta protesta social es sucesora de proyectos como el dadaísmo, el surrealismo o el existencialismo así como también es influido por el pensamiento del colombiano Fernando González Ochoa y termina contactando al grupo *Beat* estadounidense que

---

<sup>616</sup> José Eustasio Rivera, *La vorágine* (1924), Madrid, Cátedra, 2006, p. 385.

cronológica y temáticamente le es próximo. Una de las aportaciones más interesantes del nadaísmo colombiano, que: “invadi[ó] la ciudad como una peste”<sup>617</sup>, es su posicionamiento francamente urbano y la apología de la superación del pasado mítico (agrícola y hasta folclórico) que impide la entrada del país y de la sociedad en la modernidad:

Ante el dilema de ser o de no ser, de elegir una cultura por separada con sentido universal, ¿qué significa para la cultura de América tallar sapos, revivir mitos, incrementar las supersticiones, retener el tiempo olvidado, la prehistoria, si aún no cuenta ni determina nada su cultura en el devenir de las ideas contemporáneas? (...) América no puede anclarse en lo regional, en lo folclórico, en la tradición mítica. Eso sería un aspecto de su desarrollo intelectual y artístico pero no puede decidir su destino y su historia sobre estas formas inferiores de su desarrollo. América debe superar el complejo de su infantilismo espiritual. De otra manera nos quedaríamos en la Edad de la Rana y la Laguna, en tanto que la técnica científica ha fijado estrellas en el espacio cósmico.<sup>618</sup>

Sin embargo, su influencia resultó efímera: para 1967 sería publicada la obra que a partir de entonces definirá la literatura colombiana y que utilizará como temática todo aquello que los nadaístas pretendían superar. A partir del éxito de *Cien años de soledad* y del resto de la obra de García Márquez, comenzará a desarrollarse toda una labor de valoración del pasado mítico del continente americano como forma de construcción de identidades y de inclusión del continente en la modernidad, aunque de manera “periférica”<sup>619</sup> por haber sido llevadas a cabo a partir de la originalidad cultural del continente (es decir, fundamentándose en una visión inclusiva que insiriese a las culturas autóctonas y a la mezcla criolla – los pasados indígena y europeo asimilados – en la construcción de esa identidad y de esa modernidad originales en tanto que originarias). Debido a la importancia literaria y cultural que adquirió el proyecto Macondo como paradigma identitario latinoamericano, para el imaginario europeo y, en cierta medida, también para el latinoamericano, las grandes ciudades de Medellín y

---

<sup>617</sup> “Los Nadaístas”, encontrado el 10.11.2010 en: <http://www.gonzaloarango.com/ideas/nadaistas.html>

<sup>618</sup> “Primer Manifiesto Nadaísta”, 1958, encontrado el 10.11.2010 en: <http://www.gonzaloarango.com/ideas/manifiesto1.html>

<sup>619</sup> Cfr. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (1988), Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.

Bogotá, o cualquier otra ciudad latinoamericana, serán escamoteadas y suplantadas por la imagen, mítica, de Macondo en un fenómeno de sustitución por sobreposición.

Sin embargo, sería un error afirmar que no hubo durante los años sesenta y setenta obras literarias colombianas ligadas exclusivamente a la ciudad y al fenómeno de lo urbano. El caso de Andrés Caicedo (1951-1977) sería el más relevante, gracias, por una parte, a la recuperación de su obra y su figura realizada por el movimiento McOndo en los años noventa, y, por la otra, a la beatificación literaria originada en su temprano suicidio. Caicedo fue visto, a posteriori, como la alternativa al “realismo mágico” debido a que los temas de su obra y el tratamiento de aquellos (ciudad y problemas sociales, consumo de droga y música, cine contemporáneo, etcétera) lo enfrentaban inmediatamente con el. Otro caso sobresaliente es el de R. H. Moreno-Durán que publicó entre 1969 y 1982 la trilogía *Femina Suite* que se construye sobre un clima ya urbano que cristalizará en *Metropolitanas*. Cada uno de los seis cuentos que integran el libro está narrado por un narrador femenino (una preferencia discursiva en buena parte de la obra del autor) desde un ambiente nítidamente cosmopolita y europeo: entre ciudades como Lisboa, París o Roma, sus personajes buscan establecer una identidad real por sobre las vaporosas fronteras de lo cotidiano y la inaprensible ciudad contemporánea: “[s]upongamos que Melville no se equivoca y que los sitios reales nunca aparecen en los mapas (...) De espaldas a las miserias de la verdad sólo las coordenadas de la ficción son reales, por lo que el mapa se convierte en metáfora última de la escritura”<sup>620</sup>. Y concluye: “[p]robablemente lo real consiste en no estar en el espacio”<sup>621</sup>.

La narrativa ligada a la representación y exploración del tópico de la violencia (que en Eustasio Rivera estaba relacionada fuertemente con la selva) culminará, entonces, en lo que, por lo general, se considera la obra cumbre de la literatura colombiana del siglo XX: en 1967 es publicado *Cien años de soledad* que obtendrá en 1972 el Premio Rómulo Gallegos y que será el vehículo por el cual en 1982 le será entregado a García Márquez el Nobel de Literatura. Será sobre todo en esta obra que el autor forjará Macondo como proyecto literario. Macondo es una ciudad imaginada de Colombia que, sin embargo, presenta trazos de ciudades reales (sabemos que se sitúa en la costa caribeña y que presenta semejanzas con Aracataca, la ciudad natal del autor) y en la novela se narran hechos históricos reales (señaladamente la célebre huelga de los

---

<sup>620</sup> Roberto Humberto Moreno-Durán, *Metropolitanas*, Barcelona, Montesinos, 1986, p. 9.

<sup>621</sup> MORENO-DURÁN, p. 11.

trabajadores de la United Fruit Company en 1928 con la que respondían al trato inhumano de que eran víctimas y que resultó en la “Masacre de las Bananeras”, y la consecutiva guerra civil entre los miembros de los partidos conservador y liberal que asoló el país), hechos históricos que se sitúan cronológicamente desde mediados del siglo XIX hasta un siglo después: una centuria de historia colombiana narrada a través de las historias de varias generaciones de los habitantes de Macondo. Si en las primeras obras de García Márquez, Macondo era la imagen de Colombia, como afirma Mario Benedetti, después de *Cien años de soledad*, Macondo se transforma en la imagen de toda América Latina. Entonces, no sorprende que esta obra sea la imagen que marca todo el fenómeno literario y editorial a gran escala que caracterizó la literatura latinoamericana de los años sesenta (y que de alguna forma la sigue caracterizando hasta hoy de algún modo), aún cuando es la obra de Carlos Fuentes *La región más transparente*, publicada en 1958, la que, consensualmente, inaugura ese fenómeno que quedó conocido como el *boom* latinoamericano.

El proyecto literario de Macondo se caracteriza por la fabulación de una ciudad imaginada. Su propósito fue múltiple: más que narrar una realidad “mágica” supuestamente inherente a las tierras americanas (como ocurrió durante el periodo de la Conquista en las narraciones fantásticas de los cronistas españoles) y que aún no había sido verdaderamente nombrada (en la manera en que lo pretendía, por ejemplo, Alejo Carpentier: “[c]reo que ciertas realidades americanas por no haber sido nombradas, exigen un largo, vasto, paciente proceso de observación (...) Muy pocas ciudades nuestras han sido reveladas hasta ahora – a menos que se crea que una mera enumeración de exterioridades, de apariencias, constituye la revelación de una ciudad.”<sup>622</sup>), lo que hizo García Márquez fue transformar esa realidad inventivamente y apropiarse de ella de forma distinta, hecha desde el interior por los narradores originarios de esas mismas tierras y, en lugar de enumerar exterioridades y apariencias, crear archivos de sensaciones y enfoques personales<sup>623</sup>.

Con el tiempo, el *boom*, en gran medida un proyecto editorial más que un movimiento literario, se fue deteriorando como proyecto que por su propia fuerza, provocó, en gran medida, la exclusión de otras variantes literarias e identitarias en América Latina. Durante un largo periodo (cerca de treinta años) esa visión unívoca

---

<sup>622</sup> Alejo Carpentier, “Problemática de la novela latinoamericana”, *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1967, pp. 12 y 16.

<sup>623</sup> CARPENTIER, p. 16.

pareció, para el receptor foráneo, ser la única visión posible de América Latina y, por lo tanto, para las editoriales, la única que aseguraba la difusión y distribución editorial. Es en una lógica opuesta a la de la venta asegurada por la etiqueta de “realismo maravilloso” que se insieren las obras que analizaré en adelante. En estas obras no estamos ya en una América Latina donde lo real se asocia con lo “mágico”, que a su vez, es aceptado como lo normal cotidiano. En la literatura colombiana, específicamente, lo real se asocia cada vez más con la violencia urbana que, ésta sí, será, al parecer, experimentada pasiva y cotidianamente.

### VII. 3. Novelas de violencia urbana

El nuevo subgénero literario la *sicaresca* traerá, sin embargo, también problemas de categorización y recepción por parte del público lector (especialmente por parte del europeo y del estadounidense), ya que, nuevamente, esta narrativa parecería confirmar una realidad (o una forma de realidad) que ese público atribuye *a priori* a América Latina, y que puede caracterizarse brevemente de la siguiente manera: un mundo distinto y maravilloso a pesar de violento, de una violencia domesticada para el consumo en las obras de arte – violencia sublimada por el exotismo; un mundo de regímenes turbiamente democráticos y de territorios dominados por las guerrillas y los cárteles de la droga. Esa visión generada por determinados eventos históricos y puntuales que, después, generalizada deviene reductiva e imprecisa, permitió la explotación (otra vez) – literaria y mercantil – de una cierta imagen latinoamericana.

La *sicaresca* se tornó, de este modo, otra imagen de marca y permitió que comenzara a hablarse de un nuevo *boom* latinoamericano (siempre que existe un momento en que la narrativa latinoamericana parece ganar nuevo interés fuera de su ámbito editorial originario resurgen el término y la idea de *boom* – término, por otra parte, continuamente contestado por lo que ha sido visto como su carácter mercantil y efímero que no convendría aplicar para el análisis de bienes culturales – haciendo evidente la naturaleza mercantil de los procesos de producción, difusión y distribución de las obras literarias<sup>624</sup>). El subgénero de la *sicaresca* parece, entonces, haber sustituido el “realismo mágico” como etiqueta caracterizadora y de alguna forma se convirtió en el nuevo baluarte del exotismo latinoamericano, dando, sin embargo y a

---

<sup>624</sup> Cfr. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992 y CASANOVA, pp. 71-90.

diferencia de la tradición del “realismo mágico”, un valor substancial al medio urbano, ya que son las ciudades el escenario de la violencia y, por lo tanto, el lugar en que se desarrollan la mayor parte de las tramas narrativas. El subgénero parece haber arraigado mayormente en México y Colombia y, de forma menos notable, en Brasil y América Central.

Novelas de gran difusión (no sólo editorial: varias de ellas han sido llevadas al cine) y continuos premios literarios, como *La virgen de los sicarios* (1994) y *El desbarrancadero* (2001, Premio Rómulo Gallegos) de Fernando Vallejo; *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco; *Scorpio City* (1998) y *Satanás* (2002) – Premio Seix Barral Biblioteca Breve – de Mario Mendoza; y, más recientemente, *El ruido de las cosas al caer* (2011) de Juan Gabriel Vásquez – Premio Alfaguara –, *La lectora* y *35 muertos* de Sergio Álvarez son algunos posibles ejemplos de este subgénero dentro de la narrativa colombiana actual que relatan cómo las ciudades de Medellín y Bogotá se transformaron en auténticos focos de violencia donde imperan el narcotráfico y la desintegración social que fragmentan las ciudades. La violencia es más social que política y está marcada por la indiferencia y por la gratuidad, así como por el distanciamiento que genera (como si únicamente fuese vista, en un constante proceso de banalización, a través de la televisión u oída en la radio, o como si fuese solamente algún videojuego).

En *Imaginario urbanos*, García Canclini, afirma que la ciudad no es solamente un fenómeno físico. O sea, que no se reduce a la ocupación de espacios por los individuos. Las ciudades son también territorios con una herencia patrimonial intangible: puesto que han sido interpretadas, generando leyendas e historias, imágenes plásticas y filmes, por ejemplo, las ciudades dejan ver la posibilidad de ser consideradas como materia textual y así posiblemente ser narradas, reinterpretadas y traducidas ininterrumpidamente. Diferenciándolo del patrimonio visible (conformado por los monumentos, los museos, las avenidas, los edificios, etcétera) que otorga a la ciudad una continuidad material e histórica, García Canclini comenta la importancia que tiene para el habitante ese otro patrimonio intangible que adviene de la ciudad y que:

[H]a formado un imaginario múltiple, que no todos compartimos del mismo modo, del que seleccionamos fragmentos de relatos, y los combinamos en nuestro grupo, en nuestra propia persona, para armar una visión que nos deje poco más tranquilos



y ubicados en la ciudad. Para estabilizar nuestras experiencias urbanas en constante transición.<sup>625</sup>

Este imaginario es también constituido, en una parte importante, por los aportes de la literatura: al mismo tiempo que ésta contribuye a configurarlo en su multiplicidad, lo reedita y lo prolonga. En el caso particular de las ciudades colombianas, nos centraremos en dos autores que, a nuestro modo de ver y gracias a la utilización particular que hacen de las técnicas narrativas, se distinguen de otros autores dedicados al subgénero arriba mencionado. Son autores que, avocados a hacer la relación de una existencia violenta en el interior de las ciudades (sobre todo Medellín), exponen la pasividad de una sociedad que asiste al desarrollo de la violencia y que, acometida por los estragos, se torna cada vez más brutal en su conjunto. Narrativas de carácter crítico que demuestran la intranquilidad y la desestabilización de las experiencias urbanas (creando una representación que impide aquella: “visión que nos deje poco más tranquilos y ubicados en la ciudad. Para estabilizar nuestras experiencias urbanas”, de la que habla García Canclini), las obras de Fernando Vallejo y Héctor Abad Faciolince son, aunque semejantes en lo recién señalado, evidentemente diferentes entre sí en el nivel de la construcción técnica.

### VII. 3. 1. Héctor Abad Faciolince

Héctor Abad Faciolince es un escritor de carácter ecléctico que explora diferentes modos narrativos en varias de sus obras. De ellas, aquí nos interesan las novelas *Angosta* (2003), en primer término, y *Basura* (2000) – Premio Casa de América de Narrativa Americana Innovadora –, cuyos argumentos se desarrollan en la ciudad de Medellín o en su doble, Angosta. En rigor no se puede clasificar sus obras con la etiqueta de la *sicaresca*, sin embargo, y sobre todo en Angosta, la degeneración individual y la descomposición del tejido social (así como la degradación arquitectónica y “espiritual” de la propia ciudad) por el fenómeno de la violencia es parte esencial de su narrativa.

---

<sup>625</sup> GARCÍA CANCLINI (1997), p. 93.

### VII. 3. 1. 1. *Basura*

En *Basura* se explora la relación entre vida y literatura (la escritura y la lectura) y se parodian, como principio, las posibles consecuencias de la idea del “grado cero de la escritura” de que hablaba Barthes: si todo está ya escrito y si la noción de la literatura como posible camino de la verdad y de la transformación social no es hoy más que un mito literario, el único camino practicable parece ser el del silencio, o, si no, el de la parodia, debido a que el escritor es ahora consciente de la inutilidad y del embuste de aquellas empresas. En esta novela el narrador tiene acceso a los escritos de Bernardo Davanzati – un escritor desconocido que publicó en los años sesenta dos obras mal recibidas y después ignoradas – y descubre que el frustrado escritor es su vecino y que continúa escribiendo. Sin embargo, Davanzati metódicamente abandona en la basura sus escritos conforme los va terminando y el narrador los recoge, también metódicamente, y los lee uno por uno hasta llegar a obsesionarse con la obra (la publicada y la desechada) y con el autor, de modo que inicia una investigación sobre la vida y los trabajos de su vecino: “yo me sentía a la vez un traicionero y un salvador, el Max Brod de Davanzati, un Max Brod criollo y anónimo que recogía los desechos de un mediocre Kafka”<sup>626</sup>. Davanzati, después de renunciar a la seguridad económica de un empleo estable decide dedicarse a la escritura, pero después del fracaso de *Diario de un impostor* y del abandono de su mujer y su hija, decide aventurarse en el narcotráfico para conseguir el dinero suficiente que le permita sobrevivir escribiendo sin necesidad de entrar en el juego del mercado literario. Después de pasar diez años preso en los Estados Unidos regresa a Medellín para encerrarse en su departamento y nunca más publicar nada. Su vecino descubre que continua a escribir con perseverancia y a destruir todo lo que escribe. Finalmente, después de decidir nunca más escribir, desaparece (con la desaparición física de quien escribe y la permanencia del texto, se lleva al límite la hipótesis de “la muerte del autor”, pareciendo afirmarse así que: “a text’s unity lies not in its origin but in its destination”<sup>627</sup> – en este caso el narrador del romance, que es también su lector – y que: “the birth of the reader must be at the cost of the death [desaparición] of the Author”<sup>628</sup>. La obra desechada del narrador expresa una oposición

---

<sup>626</sup> Héctor Abad Faciolince, *Basura*, Madrid, Lengua de Trapo, 2000, p. 33.

<sup>627</sup> Roland Barthes, “The Death of the Author”, p. 118, S. Heath, trad. en RICE; WAUGH, pp. 114-118. [“La unidad del texto reside no en su origen sino en su destinatario”. La traducción es mía.]

<sup>628</sup> BARTHES (1993), p. 118. [“El nacimiento del lector tiene que ser a costa de la muerte del Autor”. La traducción es mía.]

abierta a la obra de García Márquez, escritor hegemónico para la época en que se publica el primer libro de Davanzati (en *Basura*, Davanzati y Márquez son contemporáneos y el primero publicó sólo dos años después de *Cien años de soledad*). Esa oposición es la razón por la que su obra se inserte en una fuerte temática urbana que se interesa en la devastación de la sociedad colombiana por razón de la violencia. Como ejemplo, se incluye un extenso extracto de una obra de Davanzati, *Rebus*, en el que el protagonista Serafín, también escritor, obsesionado con García Márquez, define su obra y cual debería ser la tarea de las letras colombianas:

Escribía, ni bien ni mal, pero una de sus obsesiones era superar al escritor más famoso de la Costa; decía que era necesario deshacerse de la magia, despojar al país del espejismo de las supuestas maravillas inventadas por él. Decía que para el pantano del subdesarrollo era nefasto ese regodeo folclórico en historias de alucinada hermosura. Quizás odiaba la hermosura. Cuando contaba experiencias de su vida hacía lo posible por contarlas como no lo hubiera hecho el escritor costeño. Decía, por ejemplo: «Yo no sé cuándo conocí el hielo pues yo nací en los tiempos de la nevera. Me acuerdo, sí, de una mañana en que mi padre me llevó a conocer un muerto. Medellín, entonces, no era ninguna aldea, o era una aldea inmensa de la que yo sólo conocía los barrios conquistados, los de los ricos, quiero decir, donde la gente vivía de espaldas al asedio de la marea de pobres que crecía al borde, al margen de este mundo que los ricos intentaban reconstruir a imagen y semejanza de las ciudades americanas o europeas en donde habían estado de visita o donde habían hecho un master. Pero mi padre decía que la realidad era otra cosa y que aunque en nuestro barrio la gente se muriera de gorda, de vieja o de accidente, como en Zurich, en la otra ciudad, la verdadera, la gente se moría a machetazo limpio o simplemente a bala. Allá no había vírgenes que ascendieran a los cielos ni el mundo era reciente ni las cosas carecían de nombre y había que señalarlas con el dedo; al contrario, en cada cosa se había incrustado ya una armadura indeleble de prejuicios. Lo único macondiano era que en la ciudad más violenta del mundo yo tuviera trece años y no conociera un muerto todavía. Mi padre dijo que si no quería vivir de espaldas a la realidad, como los novelistas, era mejor que empezara a acostumbrarme. Aprovechó que tenía que ir a reconocer el cadáver de un pariente pobre, muerto de balazo la noche anterior, para llevarme».<sup>629</sup>

---

<sup>629</sup> ABAD FACIOLINCE (2000), p. 58-59.

La totalidad de la novela *Basura* es recorrida por una visión negativa de Medellín y, en algunos de sus escritos, Davanzati recuerda que fue feliz en Nueva York, Berlín, La Habana y hasta en Bogotá, pero en Medellín, nos dice: “no había sino muertos (...) en Medellín te atracan si sales o te encierras (...) en Medellín te matan si conversas”<sup>630</sup>. La ciudad no es el tema principal de la novela, pero sí se distingue a lo largo del relato como rumor soterrado e incómodo que la recorre. Y esta ciudad es siempre violenta, siempre dañosa y hostil:

[P]onía las noticias de Radio Paisa («Cómo amaneció Medellín») para saber a quién habían matado por la noche, todos los días la misma vaina, veinte o treinta muchachos de los barrios pobres, más uno o dos secuestrados en El Poblado. Y atracos, y bombas, y políticos dando declaraciones, y robos y muertos y sicarios y taxis, en fin, todo eso que le encanta a la literatura realista y a los críticos. Y muertos y atracos y sicarios y taxis y masacres y bombas y muertos y sicarios y atracos y secuestros y sicarios y taxis. Y otro muerto de última hora, hasta mañana, que por la tarde seguimos con más muertos en «Cómo anocheció Medellín».<sup>631</sup>

### VII. 3. 1. 2. *Angosta*

Por otro lado, en *Angosta* la composición narrativa de la ciudad es el eje de la novela. El narrador en primera persona de *Basura* es abandonado por uno en tercera persona. Pasamos, entonces, de manera significativa de un narrador-personaje de focalización interna constantemente angustiado por no saber el derrotero que tomará el desarrollo de su narrativa (de ahí su búsqueda incesante por el pasado presente y futuro del objeto de su narración, Davanzati) para un narrador, el de *Angosta*, que sigue a sus múltiples personajes y que posee la “visión por detrás”<sup>632</sup> del narrador omnisciente. Si en *Basura* acompañamos al narrador en su búsqueda por el develamiento del enigma de la escritura y de la desaparición de Davanzati (un narrador, así, de visión limitada y susceptible de errores y prejuicios), en *Angosta* el narrador nos brinda, junto con la presentación tradicional de los personajes, datos biográficos en notas al pie de página

---

<sup>630</sup> ABAD FACIOLINCE (2000), pp. 24-25.

<sup>631</sup> ABAD FACIOLINCE (2000), p. 137-138.

<sup>632</sup> Cfr. Tzvetan Todorov, “As categorias da narrativa literária”, p. 236 en Barthes, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa* (1966), Maria Zélia Barbosa Pinto, trad. Petrópolis, Editora Vozes Limitada, 1976, pp. 209-254.

para la ampliación del detalle en la caracterización. Al utilizar la fórmula clásica del narrador omnisciente, la obra consigue una sólida cohesión narrativa, a pesar de la inserción del diario de Andrés Zuleta, escrito, naturalmente, en primera persona.

*Angosta* se insiere en la tradición literaria de la invención de ciudades imaginarias<sup>633</sup>: el referente real de Angosta no existe, evidentemente, y, sin embargo, en la novela, la ciudad se presenta inicialmente como tema de un tratado geográfico (titulado *Angosta*) escrito por un oscuro académico alemán, de nombre Heinrich von Guhl, – tratado leído por el protagonista de la novela Jacobo Lince – y que en alguna parte dice:

Hay un territorio en el extremo noroeste de la América meridional (...) Este territorio, desde hace un par de siglos, es conocido con el nombre que, si la historia del mundo no fuera una cadena de absurdas casualidades, debiera llevar toda América: Colombia. (...) La capital de este curioso lugar de la Tierra se llama Angosta. Salvo el clima, que es perfecto, todo en Angosta está mal. Podría ser el paraíso, pero se ha convertido en un infierno.<sup>634</sup>

Éstas son las coordenadas con que abre la novela. Ahí Angosta es la capital de Colombia y en Angosta todo está mal. En el desarrollo de la novela entenderemos la génesis de esa ciudad y comprenderemos por qué razón se convirtió en un infierno. Construida hábil y abiertamente en la tradición consolidada por García Márquez y Macondo, a la novela de Faciolince no falta un descendiente de los Buendía, Virginia Buendía:

Los padres de Candela habían llegado a la ciudad de abajo a finales de siglo, desplazados de un pueblo de la costa, Macondo, que había sido diezmado, primero por las matanzas oficiales y luego por las burradas de la guerrilla, las amenazas de los narcos y las masacres de los paramilitares. Lo habían perdido todo: la casa, la inocencia, el entusiasmo, la fantasía, la confianza en la magia y hasta la memoria. De su aldea de casas de barro y cañabrava, de los espejismos del hielo, la astrología y la alquimia, sólo recordaban la lluvia interminable o la sequía infinita<sup>635</sup>

---

<sup>633</sup> Otros ejemplos de ciudades imaginadas en la literatura latinoamericana, y de las cuales ya mencionamos en el transcurso de este trabajo, son la ya mencionada Macondo de Gabriel García Márquez, Comala de Juan Rulfo, Santa María de Juan Carlos Onetti y Santa Teresa de Roberto Bolaño.

<sup>634</sup> ABAD FACIOLINCE, *Angosta* (2003), Barcelona, Seix Barral, 2004, pp. 12 y 14.

<sup>635</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), pp. 210-211.

Terminó, entonces, el tiempo de la magia, terminó el tiempo de García Márquez, porque con la violencia se fue perdiendo también la memoria de otros tiempos más apacibles, aunque también violentos, pero que eran más explicables y menos destructores de las identidades de sus habitantes. Solamente restó el hambre y el miedo.

*Angosta* está constituida también por otros textos y autores (Faciolince, en el final del libro, reconoce que su obra: “está salpicada de ideas, frases y poemas ajenos”<sup>636</sup>) y una de las influencias más directas y obvias es *La divina comedia* de Dante Alighieri. Esta relación de hipertextualidad entre *Angosta* y la obra del florentino del siglo catorce (relación que, por otra parte, permite el establecimiento entre lectores de eso que Stanley Fish llama “comunidades interpretativas”<sup>637</sup>) se brinda de una manera en que el hipertexto (*Angosta*) se vincula al precedente, el hipotexto (*La divina comedia*), de una forma mucho más precisa y compleja que la del simple comentario<sup>638</sup>. *Angosta* está configurada por la tripartición, como la obra del florentino: Tierra Fría o Paradiso, Tierra templada, designada muchas veces como limbo (“en este purgatorio, en este limbo”<sup>639</sup>) y que separa los extremos de la ciudad, y Tierra Caliente, donde abundan las referencias topográficas al Infierno (Boca del Infierno, Roca del Diablo, Salto de los Desesperados, Cuesta del Hades). Significativamente, también, para pasar de Tierra Templada a Tierra Caliente se tiene que atravesar un río, el Turbio, donde: “un viejo de barbas largas y blancas, desdentado”<sup>640</sup> es el barquero que lleva de una parte a otra.

Con el desarrollo de la novela se va comprendiendo que la razón de la violencia es, en gran medida, precisamente la división de la ciudad en tres planos: “tres pisos, tres gentes y tres climas”<sup>641</sup>. Estas tres separaciones corresponden cada una igualmente a un diferente estrato social y a una diversa expresión de la violencia. En la parte alta está el Sektor F (Tierra Fría), conocido como Paradiso donde habitan los “dones”, aquellos que por herencia forman la aristocracia de *Angosta* o aquellos que por dinero (con un millón de dólares en el banco) pueden subir de escalón y ganar el título de “dones”. Ahí no sólo el clima es apacible, sino también el diseño urbano está hecho para proporcionar

---

<sup>636</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 399.

<sup>637</sup> Cfr. Stanley Fish. *Is There a Text in This Class?*, Cambridge, Massachusetts, Harvard, University Press, 1975.

<sup>638</sup> Cfr. Gérard Genette, *Palimpseste* (1982), Paris, Seuil, 1992, p. 13.

<sup>639</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 296.

<sup>640</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 154.

<sup>641</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 19.

bienestar y comodidad a sus habitantes. Paradiso es, por un lado, una materialización de la ciudad ideal renacentista que los conquistadores, en una primera fase, intentaron implantar en el Nuevo Mundo, tanto como la imitación de la fisonomía de las ciudades del llamado Primer Mundo; por el otro, es una ciudad amena porque completamente cerrada y de población escasa:

El aire es picante y fresco y uno parece estar fuera del trópico, no en la zona tórrida sino en algún valle alpino con vaquitas Holstein, montes maravillosos donde el verde es de todos los colores, calles señalizadas, semáforos auditivos para ciegos, autopistas con peajes, bancos con ventanillas para carros, gimnasios, aeropuertos, lagos, plazas. (...) Es una mala copia de Miami porque le falta el mar, dicen en la Fundación. Los hospitales funcionan, los dones no se mueren de bala, sino de viejos, de cáncer o de infarto, como si vivieran en Zurich o en Tokio, porque arriba los forajidos de la Secur no matan o matan mucho menos, y las explosiones de los kamikazes tuercen la vida pero no modifican las estadísticas. En F la gente se saluda sonriente por la calle (...) Los niños... todos bilingües o trilingües, y hablan el español como segunda lengua, con acento.<sup>642</sup>

En la parte intermedia se localiza el Sektor T (Tierra Templada) donde viven los “segundones” o “tibios”, una especie de clase media decadente. El espacio es descrito como desordenado y sucio, demasiado populoso y donde convergen los mendigos y la contaminación, pero, en realidad, este sector es el centro de Angosta. El acceso al Sektor F está excluido para los tibios, pero varios de ellos poseen pase para trabajar ahí y, siendo así, tienen que regresar a su sector de origen para dormir, y atravesar siempre el lento Check Point que separa los dos niveles. Por otro lado, el tránsito entre el Sektor T y Tierra Caliente, la última zona, es abierto, pero casi nunca los segundones se arriesgan a entrar allá, por el contrario muchos “tercerones”, habitantes del último sector, trabajan en el Sektor T:

[H]abía vendedores ambulantes (de frutas, de cigarrillos, de marihuana); también montones de mendigos que chorreaban agua, mutilados tendidos en el suelo que señalaban con los muñones el gorro de la limosna, tipos sanos con facha de atracadores, y atracadores con facha de personas decentes. Había sobre todo mucha gente que caminaba rápido a causa de la lluvia y de la hora, tibios de traje

---

<sup>642</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), pp. 242-243.

oficinesco, calentanos molidos por el trajín físico de todo un día, todos con el mismo afán de llegar pronto a casa. Mucho humo, mucho ruido, muchos gritos, muchos buses, muchos taxis, pocos carros particulares.<sup>643</sup>

En la parte baja de la ciudad queda el Sektor C (la ya mencionada Tierra Caliente) donde habitan los segmentos más marginados de la sociedad. La imagen de Tierra Caliente es infernal, abundan los delincuentes, el desorden, la miseria y la desesperanza, sus habitantes carecen de los derechos básicos y no pueden disfrutar de los servicios mínimos de salud y educación:

La vida de los tercerones como Virginia y su familia es la más dura de las vidas que se puedan llevar en Angosta. Son la casta más abundante de la ciudad, pero en su zona nunca han tenido casi nada, ni alcantarillado, ni escuelas que funcionen, ni seguridad ni trabajo fijo, ni un transporte decente. Conviven con el abandono, en un progresivo regreso a un mundo de violencia primitiva alimentado por la miseria y la desesperación. (...) En todo el Sektor C no hay calles bien trazadas, y menos pavimentadas, ni casas con nomenclatura; allá no arrima la policía y rige el orden y el desorden de las bandas de muchachos sin padre que se dedican a imponer unas costumbres salvajes, una justicia radical y primitiva, en medio de la cual sobreviven solamente, y por pocos años, los más astutos, los más malos o los más despiadados.<sup>644</sup>

La ciudad tripartida y de aspectos disímiles, no es el único elemento que aproxima la obra de Faciolince con la de Dante. Toda la obra está atravesada por ecos de *La divina comedia*: los protagonistas se alojan en el hotel “La Comedia” y el antiguo nombre de la calle de la librería de Jacobo, en otros tiempos y: “[c]uando Angosta era otra cosa”<sup>645</sup> era “carrera Dante”. Cuando Jacobo decide descender a Tierra Caliente para encontrar un restaurante que se encuentra en la Cuesta de Virgilio, se pierde en el laberinto tenebroso y nocturno de sus calles sin salida y sin dirección<sup>646</sup> y, entonces, conoce a aquella que será su guía en el espacio infernal: “[s]e llama Virginia, pero le dicen Candela, y en los últimos meses yo la he convertido en mi guía de Tierra

---

<sup>643</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 71.

<sup>644</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), pp. 211-212.

<sup>645</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 35.

<sup>646</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 156-157.



Caliente”<sup>647</sup>. No sólo el nombre Virginia se asemeja al de Virgilio, sino también su sobrenombre es “candela” (sinónimo de vela, luz): “[v]enga pues, yo lo saco de este infierno”<sup>648</sup>. A partir de ahí será su compañera por todos los niveles de Angosta, hasta el final en que parten juntos de la ciudad que los acosa de muerte. En este nivel de apropiación dantiano aparece también Beatriz Encarnación (“la belleza encarnada”<sup>649</sup>) que: “vive en Paradiso, por supuesto. Es una doña pura, inalcanzable, rodeada de muros y de luz, una luz que parece sacada de sí misma porque es de una belleza que ilumina”<sup>650</sup>. Para terminar, basta señalar que el epígrafe que encabeza la novela es una cita de Virgilio.

Esta apropiación del universo de Dante en la obra del colombiano sirve para describir una ciudad distópica<sup>651</sup> que funciona como un microcosmos que, en una relación metonímica, se presenta para señalar y referir un macrocosmos: Colombia entera. Angosta, en la novela, no es sólo la capital de Colombia (en una sobreposición de las imágenes de sus dos mayores ciudades, Bogotá, la capital, y Medellín, la ciudad natal del autor, que coinciden en una violencia exacerbada), es también una alegoría del mundo y una síntesis de otras ciudades: Rio de Janeiro, ciudades del Medio Oriente, Nueva York y las ciudades fronterizas norteamericanas. En un nivel más amplio, es también una representación alegórica del mundo dividido entre centro, semi-periferia y periferia, o entre Primero, Segundo y Tercer Mundo. En la novela, Tierra Fría se asimila a una cierta imagen del Primer Mundo: “se tiene de inmediato la sensación de estar ya en un país del Primer Mundo: poca gente, muy poca gente, ambiente limpio, luminoso, brillante, con pocos pobres, sin mendigos, lleno de casas amplias y resplandecientes”<sup>652</sup>, y Tierra Caliente es asociada con el Tercer Mundo: “en Tierra Caliente (igual que en África, o en la India, o en todo el Tercer Mundo) ... no paran de parir, y nuestra única defensa y solución demográfica es mantenerlos allá, encerrados, y si se obstinan en venir, matarlos”<sup>653</sup>. Hay referencias a Guantánamo (base militar de presos políticos, que

---

<sup>647</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 286.

<sup>648</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 158.

<sup>649</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 82.

<sup>650</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 178.

<sup>651</sup> La palabra “distopía” no está registrada en el Diccionario de la Real Academia. Es un préstamo del inglés. De acuerdo al *Oxford English Dictionary*, el término fue acuñado a finales del siglo XIX por John Stuart Mill. La palabra tiene su origen en el término “utopía” acuñado por Thomas More como lugar que no existe, normalmente descrito como una sociedad perfecta o ideal. De ahí, entonces, se deriva “distopía” como una utopía negativa, donde la realidad transcurre en términos antitéticos a los de una sociedad ideal.

<sup>652</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 30.

<sup>653</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 262.

comparte el nombre con la célebre base estadounidense, y donde se recluyen miembros del ejército de la guerrilla “Jamás” que amenazan la seguridad de Tierra Fría); hay atentados kamikazes (que albergan una fuerte semejanza con los atentados suicidas de las Torres Gemelas y que son la justificación para la política de Apartamiento – la clausura del Sektor F y el establecimiento del Check Point que controla la entrada de toda persona ajena a ese sector – fenómeno semejante no sólo a la entrada en suelo estadounidense después de los atentados, sino también al de la división de los territorios entre Israel y Palestina, por ejemplo); hay también la referencia a la construcción de un muro usado para separar con mayor vehemencia al Sektor F del resto de la población: “[l]levaban kilómetros y más kilómetros de muro construido”<sup>654</sup>, kilómetros que recuerdan los muros de la frontera México-EEUU, el muro que separa los territorios israelitas y Palestina o la pretensión en Rio de Janeiro de amurallar las favelas. Pero más que eso, el aislamiento que este muro provoca es aún más explícito cuando es analizado a través de uno de los personajes:

Y el atentado contra la libertad no es solamente que no te dejen salir (como hacían los dictadores de antes, Stalin, Mao, Castro, Kim il Sung), sino que no te dejen entrar, como hacen los potentes de hoy, las dictaduras nacionalistas de hoy, herméticamente encerradas en sus castillos y fortalezas, donde gozan con todo el egoísmo de que son capaces, de sus enormes riquezas, sabiendo que a muchos nos bastarían las sobras del banquete para ser más felices.<sup>655</sup>

Este aislamiento impuesto refleja la posición adoptada por el Primer Mundo de cerrar sus fronteras, de aprehender los migrantes que consiguen traspasarlas, de adoptar medidas de fuerte segregación hacia los ciudadanos más pobres, normalmente pertenecientes a otras latitudes. De ahí que uno de los personajes, el profesor Dan – uno de los que pueden pasar sin problemas de un sector a otro – afirme:

Usted y yo tenemos el privilegio, inmoral, de podernos mover a través de esas puertas. Inmoral porque si no nos podemos mover todos, los que sí podemos deberíamos quedarnos quietos, iracundos, inmóviles, tristes (...) Lo que pasa es que en esta ciudad uno está irremediamente obligado a llevar una vida inmoral.

---

<sup>654</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 204.

<sup>655</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 206.

El solo hecho de movernos por ella, hacia arriba con respeto o hacia abajo con miedo, es inmoral.<sup>656</sup>

Pero su afirmación no se refiere sólo a Angosta: Angosta es, en realidad, todas las ciudades.

En esta obra, el único refugio, la única posibilidad de salvación, está en los libros, en la literatura. Sólo a través de aquéllos y de la comunidad que generan entre lectores es posible aguantar la violencia que corrompe a la ciudad y a sus ciudadanos: “[l]a lectura se convirtió cada vez más, para ambos, en una manera de oponer resistencia a la realidad”<sup>657</sup> y:

Adentro [en La Cuña, la librería de Jacobo], encerrados entre los miles y miles de libros, como detrás de una coraza de historias y de gestas, de crónicas reales o inventadas, de papeles parlantes, se sentían protegidos, ajenos a los permanentes sobresaltos de Angosta, a sus hechos de sangre (...) Los libros, en esta ciudad estrecha y sitiada, eran su único refugio, el oasis arcádico en medio del desierto, la música callada que los sacaba del mundo de la ira, del terror y de la competencia.<sup>658</sup>

Pero la librería, este oasis dentro del sinsentido violento de la ciudad, no resistirá, en último término, el embate de la violencia política y social y terminará quemada por los paramilitares como castigo por la intromisión de Jacobo en las labores sangrientas del Estado (aliado con los paramilitares). Es entonces evidente que, con la extinción del único refugio, con la desaparición y asesinato de los amigos y la amenaza de muerte que se cierne sobre Jacobo y Virginia, la única opción es la fuga. Sin embargo, la huída no está exenta de culpa, porque al huir no se abandona solamente una ciudad en pedazos, sino que también (debido a que: “[l]as simples ganas de sobrevivir les disipaba el dolor por tantas muertes”<sup>659</sup>) los que huyen, como en el caso de los padres de Virginia, mencionado arriba, y tantos otros, corren el riesgo de perder la memoria, de olvidar a sus muertos, de cometer el crimen indecible de salvarse. Al abandonar, se corre el riesgo de ser culpado por sobrevivir: “[a]trás quedaban millones de personas atrapadas, que no podrían huir. Él era un privilegiado y un cobarde, incapaz de ayudar a hacer de

---

<sup>656</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), pp. 116-117.

<sup>657</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 37.

<sup>658</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 322.

<sup>659</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 394.

Angosta un sitio mejor. No era un héroe ni un mártir, sino una persona común y corriente: insegura, lasciva, indefensa, con ganas de no morirse”<sup>660</sup>. El drama de Jacobo será el de haber sobrevivido, el de haber conseguido salvarse cuando otros mejores que él (Andrés Zuleta o el Dr. Burgos) perecieron. En la narración de la tensión sentida por el protagonista de la novela (finalmente un antihéroe “cobarde”) podemos intuir que son siempre los mejores – los que buscan el cambio, los verdaderos héroes – los que son ejecutados. Los que son como Jacobo tienen más posibilidad de sobrevivir porque se distancian de antemano, porque se ocupan de sus propios problemas; como es el caso del profesor Dan y su problema matemático que parece ser la única cosa que le importa: “[y]o nunca me he metido en política, porque considero que todo eso es mezquino. No hay heroísmo en nosotros; ni siquiera en Andrés. No nos merecemos la muerte, y quizá por eso mismo ni siquiera nos merecemos la vida. Angosta es un sitio inmundo, sin heroísmo y sin estética. Todo esto no es sino sórdido”<sup>661</sup>, dice.

Jacobo Lince parece inserirse en esa zona de irresponsabilidad y ambigüedad (“la zona gris”) de la que habla Primo Levi respecto al Holocausto, donde el hecho de ser víctima no se contradice con el hecho de sentir culpa y vergüenza (para él los dos sustantivos son sinónimos). En el capítulo “Vergogna” de *I sommersi e i salvati* escribe: “[q]uale colpa? A cose finite, emergeva la consapevolezza di non aver fatto nulla, o non abbastanza, contro il sistema in cui eravamo stati assorbiti”<sup>662</sup>, porque se comprende que para haber sobrevivido alguien murió en su lugar: “potrei essere vivo al posto di un altro, a spese di un altro; potrei avere soppiantato, cioè di fatto ucciso. I «salvati» del Lager non erano i migliori, i predestinati al bene, i latori di un messaggio (...) Sopravvivevano di preferenza i peggiori, gli egoisti, i violenti, gli insensibili, i collaboratori della «zona grigia», le spie”<sup>663</sup>. Estas cuestiones sobre culpa y vergüenza son abordadas en el libro de Ruth Leys, *From Guilt to Shame. Auschwitz and After*, donde la autora apunta un cambio de la noción de culpa (“survivor’s guilt”) – que sería demasiado traumática para las víctimas debido que sugiere una identificación con el agresor (esta noción es aquella que Levi adopta) – a la noción de vergüenza (“survivor’s shame”), cambio cimentado en la razón de que: “shame enacts a shift from the mimetic

<sup>660</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 395.

<sup>661</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 382.

<sup>662</sup> LEVI, p. 58 [“¿Qué culpa? A fin de cuentas, emergía la consciencia de no haber hecho nada, o no lo suficiente, contra el sistema en el cuál estábamos absorbidos”. La traducción es mía.]

<sup>663</sup> LEVI, p. 63. [“podría estar vivo en el lugar de otro, a costa de otro; podría haber suplantado, esto es, de hecho, asesinado. Los ‘salvados’ del campo de concentración no eran los mejores, los predestinados a hacer el bien, los poseedores de un mensaje (...) Sobrevivían de preferencia los peores, los egoístas, los violentos, los colaboradores de la ‘zona gris’, los espías”. La traducción es mía.]

to the antimimetic by emphasizing the realm of the specular”<sup>664</sup>, o sea, la exposición a la mirada del otro. Es así como, en la contemporaneidad, se sustituye la noción de culpa por la noción menos conflictiva de vergüenza, y de este modo, el “trauma” surge no sólo por lo que aconteció, sino también por el desinterés del otro en oír “mi” narrativa de sufrimiento. De este modo se puede entender la desolación final de Jacobo cuando finalmente escapa de Angosta: el personaje siente que, de alguna manera, falló cobardemente, que no fue capaz de hacer algo que cambiase la situación social de su ciudad y su país (por lo cual experimenta la vergüenza); y, al mismo tiempo, se siente culpable por haber podido escapar cuando otros quedaron atrás, por haber tenido la posibilidad negada a la mayoría. Al huir está también evadiéndose de la visión y la audición de las “narrativas de sufrimiento” de los otros habitantes. De cualquier manera, la única solución que parece encontrar para expiar todo esto es la decisión de echar raíces (ya no en un lugar, sino en Virginia).

La novela logra recrear las interacciones e interferencias de la violencia y su efecto en la sociedad colombiana, asunto que Daniel Pécaut analiza en *Guerra contra la sociedad* a través de conceptos como la generalización y banalización de la violencia y lo que él llama “violencia prosaica”. La “banalización de la violencia”, que Pécaut ya había analizado en 1999 en el ensayo “From the Banality of Violence to Real Terror: The Case of Columbia” es visible a lo largo de la novela de Faciolince. Nos enfrentamos con la “generalización” y la “normalización” de la misma como parte fundamental del funcionamiento de la sociedad colombiana, donde los *mass media* juegan un papel esencial:

En Angosta las muertes de los unos sepultan las masacres de los otros, los secuestros sirven para que no se hable de los desaparecidos, y los desaparecidos a veces consiguen que desaparezcan los miles de secuestrados. Así, en los días siguientes, llegaron, puntuales, otros actos horrendos cometidos por asesinos del Jamás, de modo que como ocurría siempre en la insaciable máquina tragona del periodismo, nuevos hechos de sangre cubrían con más sangre la sangre anterior, así como los nuevos goles, espectaculares, hacían olvidar otros goles más o menos buenos de la semana pasada, o como el tráfico de armas hacía olvidar el tráfico de cocaína, y viceversa.”<sup>665</sup>

---

<sup>664</sup> LEYS, p. 10. [“la vergüenza lleva a cabo un cambio de lo mimético hacia lo antimimético al enfatizar el reino de lo especular”. La traducción es mía.]

<sup>665</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 375.

De esta manera, el sacrificio y la muerte de Andrés Zuleta, que murió al tomar fotografías de un nuevo asesinato de los paramilitares (la Secur), es olvidado en la máquina imparable de los acontecimientos. A través de su trabajo en la Fundación H (la única ONG que se atreve a denunciar la violencia del Estado y de los ciudadanos más prominentes de Angosta) podemos ver la verdadera proporción de la desigualdad e inequidad social. Por lo demás, todos los personajes de la novela de una forma o de otra tienen alguna relación con la violencia o con aquellos que la cometen: el propio Andrés tiene un hermano militar que tiene vínculos con el grupo paramilitar que lo asesina, la Secur. Virginia perdió un hermano porque éste se rehusó a entrar en la guerrilla Jamás; Camila, otra amante de Jacobo, es amante también de un poderoso narcotraficante, el Señor de las Apuestas; Beatriz es hija del senador Potrero, miembro del consejo de los Siete Sabios (consejo que determina quien vive y quien muere en Angosta); y en el interior del hotel La Comedia se encuentra también “la mujer más triste de Angosta”, Luisita, que perdió un marido y un hijo en las manos de la Secur y, poco después, su hija se suicida. La violencia atraviesa todos los Sectores y todas las personas son, de una manera o de otra, marcadas por ella.

La figuración del Sektor F en cuanto ciudad amurallada y cerrada recuerda el trabajo de Michel Foucault sobre el poder y su dispersión en la sociedad. Al utilizar el *panopticon*, la prisión circular que permite la vigilancia permanente de los prisioneros, Foucault sugiere que los ciudadanos de las democracias occidentales actúan como sus propios carceleros, en la medida en que internalizan el control social que monitorea la sociedad y mantiene la eficacia disciplinaria del sistema social. De esta forma actúan los habitantes de Paradiso que:

Viven en unidades exclusivas encerradas en mallas de seguridad que acaban siendo como cárceles dentro de la gran jaula de oro que es todo el altiplano. La paranoia y el miedo los define (...) y de ahí el Check Point, los salvoconductos, los guardias, las cercas eléctricas y los circuitos cerrados de televisión, como modernos castillos medievales.<sup>666</sup>

Podemos todavía sugerir la similitud que tiene la descripción de Foucault de las medidas tomadas en una ciudad en el siglo XVII cuando el surgimiento de la peste y la

---

<sup>666</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), pp. 243-244.

descripción de Angosta en la obra de Faciolince, donde la peste son los propios ciudadanos pobres: “[p]or eso tienen [los más ricos] más paranoia que sus semejantes del Primer Mundo, porque aquí la peste está más cerca, la peste de los desesperados a los que nadie ve, pero que intentan hacerse notar”<sup>667</sup>. En la descripción de Foucault éstas son las medidas a adoptar: “[d]’abord, un strict quadrillage spatial: fermeture, bien entendu, de la ville et du «terroir», interdiction d’en sortir sous peine de la vie (...); découpage de la ville en quartiers distincts où on établit le pouvoir d’un intendant. Chaque rue est placé sous l’autorité d’un syndic; il la surveille”<sup>668</sup>. Las semejanzas con la división y la apretada vigilancia de Paradiso son evidentes, pero si a sus habitantes no les está prohibido salir de la ciudad (a pesar de que nunca lo hacen, de cualquier modo, porque creen que eso les traerá la muerte), son, en cambio, los ciudadanos de los Sectores inferiores a los que se les prohíbe entrar en Paradiso bajo pena de muerte (excepto si poseen un salvoconducto). Así, en Angosta nos enfrentamos a la sobreposición de dos tipos de sociedades: la “sociedad disciplinaria” cerrada descrita por Foucault en los siguientes términos:

Cet espace clos, découpé, surveillé en tous ses points, où les individus sont insérés en une place fixe, où les moindres mouvements sont contrôlés, où tous les événements sont enregistrés, où un travail ininterrompu d’écriture relie le centre et la périphérie, où le pouvoir s’exerce sans partage, selon une figure hiérarchique continue, où chaque individu est constamment repéré, examiné et distribué entre les vivants, les malades et les morts – tout cela constitue un modèle compact du dispositif disciplinaire.<sup>669</sup>

Y aquello que Gilles Deleuze llama “sociedad de control”<sup>670</sup>, donde el dinero implementa un nuevo régimen de dominación, aliado a lo que Paul Virilio asocia al

---

<sup>667</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 246.

<sup>668</sup> FOUCAULT (1975), p. 197. [“En primer lugar, una estricta división espacial: cierre, naturalmente, de la ciudad y del ‘terruño’, prohibición de salir de la zona bajo pena de la vida, (...) división de la ciudad en secciones distintas en las que se establece el poder de un intendente. Cada calle queda bajo la autoridad de un síndico, que la vigila” – FOUCAULT (2002), p. 199.]

<sup>669</sup> FOUCAULT (1975), p. 199. [“Este espacio cerrado, recortado, vigilado, en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los menores movimientos se hallan controlados, en el que todos los acontecimientos están registrados, en el que un trabajo ininterrompido de escritura une el centro y la periferia, en el que el poder se ejerce por entero, de acuerdo con una figura jerárquica continua, en el que cada individuo está constantemente localizado, examinado y distribuido entre los vivos, los enfermos y los muertos — todo esto constituye un modelo compacto del dispositivo disciplinario.” – FOUCAULT (2002), p. 201.]

<sup>670</sup> Cfr. Gilles Deleuze, “Post-scriptum sur les sociétés de contrôle”, *L’Autre Journal*, n.1, 1990.

control al aire libre, el que se ejerce principalmente a través de los aparatos tecnológicos que reconocemos también en *Angosta* y que sirven de avisos (muy similares a los de George Orwell en 1984): “«Usted se está acercando a la zona restringida», «Siéntase vigilado», «Sus movimientos están siendo registrados por videocámaras»”<sup>671</sup>.

Por eso, a pesar de que la ciudad inventada y descrita detalladamente por Faciolince no es Medellín, es, sí, una representación posible de la misma: “algo que aunque habla de su ciudad, no es en este momento su ciudad, sino otra cosa mejor y más manejable, unas palabras que intentan representarla”<sup>672</sup>. Esa intención de representación combinada con una cierta dosis de invención narrativa provee una mejor asimilación de la ciudad real. Numerosos ensayos y artículos son escritos sobre Medellín y Colombia, sobre la violencia y el sinsentido de la misma, sin embargo, pareciera que la literatura puede representarla de modo más palpable y entrañable. Cuando la indiferencia y la violencia se tornan prosaicas, son obras como *Angosta* las que pueden incidir en la apatía generalizada (para eso sirve también el ropaje retórico de las alegorías).

### VII. 3. 2. Fernando Vallejo

En esta misma línea de planteamiento moral de la literatura surge otro autor colombiano, Fernando Vallejo, mencionado, por cierto, por Faciolince en *Angosta*: “Fernando, el único (...) Es más deslenguado y maligno que todos ustedes”<sup>673</sup>. La figura retórica que caracteriza la obra narrativa de Vallejo es la de la diatriba. Y la razón de ello parece dárnosla el mismo Faciolince en su novela:

*Angosta* [léase ahora Medellín] no es un lugar amable. Más que el lugar de encuentro que suelen ser las ciudades, se ha convertido en la encrucijada del asesinato, el sitio del asalto, la vorágine de una vida peligrosa y muchas veces miserable e indigna. Quizá por eso sus poetas y pensadores más dignos, al escribir sobre ella, no han optado por el panegírico sino por la *diatriba* (...) Sin embargo, esta constante crítica no tiene una raíz autodestructiva, como denuncian algunos políticos. Mientras la realidad siga siendo esa lacra, esta terrible herida histórica, lo

---

<sup>671</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 199.

<sup>672</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 16.

<sup>673</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 230.



constructivo no es inventar una fábula rosa ni hacer un falso encomio del terruño, sino seguir reflejando la herida.<sup>674</sup>

Esa parece ser la labor de toda la obra de Fernando Vallejo, “reflejar la herida” que domina a la sociedad colombiana, sobre todo la herida que está visiblemente abierta en Medellín.

### VII. 3. 2. 1. *La virgen de los sicarios*

En su obra más conocida, *La virgen de los sicarios*, el autor hace una descripción violentísima de la sociedad urbana de Medellín, donde la violencia no sólo inundó las calles, sino que las desborda hasta embrutecer el carácter de sus habitantes – la crueldad y la desidia moral son consecuencia de la brutalización del Estado y de la sociedad civil.

La utilización de la diatriba como recurso discursivo en la obra de Vallejo – el insulto, la acusación, el ataque, la invectiva, la crítica violenta – sirve para mostrar que el problema no proviene solamente de los sicarios y los delincuentes, sino también de una sociedad corroída totalmente. De esta forma, el uso de un lenguaje soez y provocativo sirve al autor como acto estético para protestar y denunciar una sociedad que trata de negar la violencia. Este acto lingüístico serviría, entonces, para provocar una reacción por parte de la sociedad que asiste pasivamente a una violencia cada vez más devastadora. Vallejo utiliza el insulto no solamente para representar el lenguaje que impera en las calles y que es usado como arma discursiva contra las víctimas (los habitantes de la ciudad), sino también para actuar contra la audiencia (los lectores), de modo que se logre una concientización sobre la violencia: sus causas y sus efectos en la sociedad colombiana. De la obra de Vallejo se puede desprender, en este sentido, que el autor responsabiliza a cada persona por la violencia social, política y económica existente. El insulto es, de este modo, la forma más fecunda para representar la violencia, ya que desacraliza, y en su virulencia iguala las conciencias: Vallejo (o el narrador que toma su nombre) repite varias veces: “[a]quí nadie es inocente, cerdos”<sup>675</sup>; “[a]quí no hay inocentes, todos son culpables”<sup>676</sup>.

---

<sup>674</sup> ABAD FACIOLINCE (2004), p. 330. [Las cursivas son mías.]

<sup>675</sup> VALLEJO (2002), p. 38.

<sup>676</sup> VALLEJO (2002), p. 143.

Como en la de Faciolince, también en esta obra se hacen patentes no una, sino dos ciudades, que cohabitan en Medellín ocupada por estratos sociales diferentes y donde la violencia se hace presente de formas distintas:

[B]ajo un sólo nombre Medellín son dos ciudades: la de abajo, intemporal, en el valle; y la de arriba en las montañas, rodeándola. Es el abrazo de Judas. Esas barriadas circundantes levantadas sobre las laderas de las montañas son las comunas, la chispa y leña que mantienen encendidos el fogón del matadero. La ciudad de abajo nunca sube a la ciudad de arriba pero lo contrario sí: los de arriba bajan, a vagar, a robar, a atracar, a matar. Quiero decir, bajan los que quedan vivos, porque a la mayoría, allá arriba, allá mismo, tan cerquita de las nubes y del cielo, antes de que alcancen a bajar en su propio matadero los matan.<sup>677</sup>

Lo que difiere esta ciudad de Medellín de la Angosta de Faciolince es la localización de las camadas sociales. En la Medellín de Vallejo son las clases sociales más bajas las que se sitúan e identifican en las zonas más altas de la ciudad. Sin embargo, la violencia que asola la ciudad y su compartimentación son casi las mismas.

El narrador de *La virgen de los sicarios*, Fernando, presenta un discurso narrativo panorámico de la ciudad, posicionándose como un *voyeur* de la realidad urbana y de ese modo presenta una ciudad en particular, Medellín, de manera metonímica, para reflejar la imagen de Colombia como un todo, obedeciendo a la abstracción requerida de que la realidad urbana comunica un conocimiento ficcional que nos permite obtener una experiencia totalizadora<sup>678</sup>. Este “caminante” constante de la ciudad de Medellín servirá de testigo, de voz, para dar a conocer una realidad infame y para asegurar que no se pierda la memoria: “Señor Procurador: Yo soy la memoria de Colombia y su conciencia y después de mí no sigue nada”<sup>679</sup> y continúa caminando por aquella ciudad tan diferente a aquella que conoció, ya que el narrador es alguien que en el pasado abandonó Colombia y que regresa para darse cuenta de que la ciudad está transformada:

Las comunas cuando yo nací ni existían. Ni siquiera en mi juventud, cuando me fui. Las encontré a mi regreso en plena matazón, florecidas, pesando sobre la

---

<sup>677</sup> VALLEJO (2002), p. 118.

<sup>678</sup> Cfr. Michel de Certeau, “Walking in the City”, pp. 157-158, Steven Rendall, trad. en During, Simon (ed.), *The Cultural Studies Reader* (1993), London & New York, Routledge, 2010, pp. 156-163.

<sup>679</sup> VALLEJO (2002), p. 29.

ciudad como su desgracia. Barrios y barrios de casuchas amontonadas unas sobre otras en las laderas de las montañas, atronándose con su música, envenenándose de amor al prójimo, compitiendo las ganas de matar con la furia reproductora.<sup>680</sup>

Y desde su posición de exiliado, de extraño, el narrador se sitúa mejor que nadie para dar cuenta del desastre magnificado en que se convirtió Medellín, y consecuentemente, toda Colombia: “y Colombia, entre tanto, se nos había ido de las manos. Éramos, y de lejos, el país más criminal de la tierra, y Medellín la capital del odio”<sup>681</sup>. Porque, Fernando, el narrador, consciente de que la sociedad está corrompida, no sólo por la violencia generada, sino también por la continua explotación mediática de espectáculos y mensajes que tienen como función entorpecer la realidad y de este modo sofocar cualquier acto de concientización ciudadana: “[l]a fugacidad de la vida humana a mi no me inquieta; me inquieta la fugacidad de la muerte: esta prisa que tienen aquí para olvidar. El muerto más importante lo borra un partido de fútbol. Así, de partido en partido se está liquidando la memoria”<sup>682</sup>. La generación más joven (con la cuál Fernando tiene contacto a través de Alexis y después a través de Wilmar, jóvenes sicarios y amantes suyos) parece embrutecida por la televisión<sup>683</sup> y por la sociedad de consumo: “[i]mpulsado por su vacío existencial Alexis agarra en el televisor cualquier cosa: telenovelas, partidos de fútbol, conjuntos de rock, una puta declarando, el presidente”<sup>684</sup> y cuando el narrador pregunta a Wilmar lo que espera de esta vida éste responde:

Con su letra atravesada y mi bolígrafo escribió: Que quería unos tennis marca Reebok y unos jeans Paco Ravanne. Camisas Ocean Pacific y ropa interior Calvin Klein. Una moto Honda, un jeep Mazda, un equipo de sonido laser y una nevera

---

<sup>680</sup> VALLEJO (2002), p. 39.

<sup>681</sup> VALLEJO (2002), p. 12.

<sup>682</sup> VALLEJO (2002), p. 55.

<sup>683</sup> A este propósito, Daniel Pécaut, ya citado anteriormente, estudió el problema de la banalización de la violencia y su institucionalización a través del contacto con la televisión, principalmente la violencia relacionada con los sicarios: “[t]he symbolism of mass killing owes much to North American and Mexican television series. Indeed, the training of the *sicarios* of Medellín involved imitating the actions of protagonists of such television series” en “From the Banality of Violence to Real Terror: The Case of Columbia”, p. 157 en Kees Koonings; Dirk Kruijt, (eds.), *Societies of Fear: The Legacy of Civil War, Violence and Terror in Latin America*, London & New York, Zed Books, 1999, pp. 141-167. [“El simbolismo de las muertes en masa debe mucho a las series de televisión norteamericanas y mexicanas. De hecho, el entrenamiento de los *sicarios* [asesinos contratados, normalmente jóvenes] en Medellín incluye la imitación de las acciones de los protagonistas de dichas series de televisión”. La traducción es mía.]

<sup>684</sup> VALLEJO (2002), p. 46.

para la mamá: uno de esos refrigeradores marca Whirlpool que soltaban chorros de cubitos de hielo abriéndoles simplemente una llave.<sup>685</sup>

Esta afirmación del contexto globalizado actual, presente en *La virgen de los sicarios*, denuncia la ideología neoliberal como una fuerza corrosiva que se consume a sí misma en la medida en que promueve la existencia humana como sinónimo de consumo. De esta manera, el autor critica la realidad colombiana y expone las idiosincrasias patentes en el nuevo orden mundial: los marginados como participantes de la economía nacional al mismo que entidades prescindibles que sobreviven y buscan su identidad desde la “ciudad periférica” a través de la “compra” de modelos de identidad propuestos por la metrópolis. Nos enfrentamos aquí al mismo orden de acontecimientos que analiza y cuestiona el crítico chileno Tomás Moulian en *El consumo me consume*. En ese ensayo, Moulian estudia la sociedad chilena a través del análisis del consumo como forma del deseo y el placer de poseer, de adquirir bienes: “[p]ara que la adquisición alcanzara el estatuto de deseo reservado para lo que tiene raíces (instintos, pulsiones) tuvo que ocurrir una transformación en la naturaleza de lo deseable. Puede denominarse a ese proceso la externalización del deseo, su traslado desde las profundidades, donde habitualmente se le coloca, hacia la superficie”<sup>686</sup>; y a través del análisis del consumo en cuanto impulso de la identidad: “[h]ay otra hebra del consumo que no se relaciona con el deseo pero sí con las estrategias de presentación del yo en la vida cotidiana (...) cumple la función de localizar a los portadores de ellos en la cadena de la estratificación”<sup>687</sup>. De esta forma, Moulian critica el consumo hedonista en las sociedades neoliberales latinoamericanas, debido a que esclaviza al individuo por la fetichización de los objetos y porque provoca la privatización de las vidas. Los pobres serán siempre aspirantes a vivir momentos hedonistas que luego tendrán que abandonar por la disciplina ascética.

Al presentar los sicarios compartiendo las mismas aspiraciones con los individuos que pertenecen a clases sociales superiores, la igualdad y equivalencia entre clases diferentes son reveladas, proponiendo una posibilidad perturbadora: el Otro como el Mismo<sup>688</sup>. A pesar de la demarcación clara de los sicarios como excluidos a la

---

<sup>685</sup> VALLEJO (2002), p. 131.

<sup>686</sup> Tomás Moulian, *El consumo me consume*, Santiago de Chile, LOM ediciones, 1999, pp. 20-21.

<sup>687</sup> MOULIAN, p. 60.

<sup>688</sup> Cfr. Sandro R. Barros, “Otherness as Dystopia: Space, Marginality and Post-National Imagination in Fernando Vallejo’s *La virgen de los sicarios*”, *Ciberletras*, n. 15, 2006.

periferia de la ciudad, ese Otro marginalizado es, con todo, un agente capaz de contestar el *status quo* desde su propia exclusión. De ahí que en la obra de Vallejo la profesión de sicario sea entendida como una profesión que obedece a la misma lógica contractual de otras profesiones legítimas:

Con la muerte del presunto traficante [Pablo Escobar] (...) aquí la profesión de sicario se acabó. Muerto el santo se acabó el milagro. Sin trabajo fijo, se dispersaron por la ciudad y se pusieron a secuestrar, a atracar, a robar. Y sicario que trabaja por su cuenta y riesgo ya no es sicario: es libre empresa, la iniciativa privada. Otra institución nuestra que se nos va. El naufragio de Colombia, en esta pérdida de nuestra identidad ya no nos va quedando nada.<sup>689</sup>

En esta obra estamos delante la representación de Medellín como una ciudad perversa que dispone libremente de sus habitantes y donde la vida humana no posee ningún valor. Es desde este punto de vista que podemos comprender la posición del narrador de la novela. Criticando fuertemente la violencia urbana en la ciudad, Fernando, termina aliándose a Alexis, su joven amante sicario, en una serie de muertes gratuitas de coterráneos, a los que caracteriza como: “gentuza tramposa, ventajosa, perezosa, envidiosa, mentirosa, asquerosa, traicionera y ladrona, asesina y pirómana”<sup>690</sup>. De la misma manera podemos comprender que, después del asesinato de Alexis por otro joven sicario, el narrador termine volviéndose amante del asesino de su excompañero, quien, a la pregunta de por qué mató a Alexis, responde: “[p]orque mató a mi hermano”<sup>691</sup>. Así es la vida en Medellín, prosaicamente cruel. Una violencia que acompaña la historia de Colombia. En la novela podemos darnos cuenta de la larga historia de matanzas, principalmente en el periodo conocido como “La violencia” que, como se apuntó más arriba, durante los años cuarenta y cincuenta del siglo XX sumergió al país en una guerra civil entre adeptos del partido conservador y del liberal. Fernando asocia las comunas con las disputas territoriales que emergieron en ese periodo histórico:

Cuánto hace que se murieron los viejos, que se mataron de jóvenes, unos con otros a machete (...) A machete, con los que trajeron del campo cuando llegaron

---

<sup>689</sup> VALLEJO (2002), p. 48.

<sup>690</sup> VALLEJO (2002), p. 129.

<sup>691</sup> VALLEJO (2002), p. 165.

huyendo dizque de “la violencia” y fundaron estas comunas sobre terrenos ajenos, robándose los como barrios piratas o de invasión. De “la violencia”... ¡Mentira! La violencia eran ellos. Ellos la trajeron, con los machetes.<sup>692</sup>

Atestiguamos aquí un proyecto urbano colapsado tanto arquitectónica como socialmente. Así, en vez de la descripción de un proyecto nacional identitario y solidario – a la manera de Benedict Anderson<sup>693</sup> –, Fernando Vallejo describe un imaginario cultural y social nacional extremadamente negativo y que, de cierta forma, niega la camaradería y la fraternidad que Anderson postula como sustentáculo de una comunidad o nación. Frente a este colapso de la comunidad, parece natural que el narrador de esta obra adopte los mismos comportamientos de sus semejantes y que acepte pasivamente y sin problemas de conciencia la muerte de su amante, ya que para él los asesinatos no son perpetrados por los individuos sino por la ciudad misma: “[d]ije arriba que no sabía quién mató al vivo, pero sí sé: un asesino omnipresente de psiquis tenebrosa y de incontables cabezas: Medellín, también conocido por los alias de Medallo y de Metrallo lo mató”<sup>694</sup>. Esta banalización de la violencia y la entrada en un universo de terror es explicada por Daniel Pécaut en su artículo de 1999 como debidas a tres razones históricas y sociales: en primer término la propia invisibilidad del terror reforzada por la ineficacia de la ley y del sistema criminal de justicia; en segundo, la ambigüedad del terror mismo, ya que no es posible dividir simplemente las relaciones entre amigables y hostiles – no existe una línea divisoria clara entre ambas; y tercero, la memoria de la violencia en periodos anteriores – especialmente la que se designó con el nombre de “La violencia” – que da a los habitantes la sensación de que la violencia siempre existió y de que es parte de la naturaleza de las cosas. Como afirma Pécaut: “banality or ordinariness of the violence which tends to obscure the existence of situations of terror”<sup>695</sup>. Ese oscurecimiento del terror lleva a que éste se refiera a la

---

<sup>692</sup> VALLEJO (2002), p. 119.

<sup>693</sup> Cfr. ANDERSON, p. 7: “it is imagined as a *community*, because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship. Ultimately it is this fraternity that makes it possible, over the past two centuries, for so many millions of people, not so much to kill, as willingly to die for such limited imaginings.” [“es imaginada como una *comunidad*, porque, independientemente de la desigualdad y la explotación reales que pueden prevalecer en cada una, la nación es siempre concebida como una camaradería profunda y horizontal. En última instancia, es esta fraternidad que hace posible, en los últimos dos siglos, para tantos millones de personas, no tanto matar sino morir voluntariamente por tan limitadas representaciones (*imaginings*)”. La traducción es mía.]

<sup>694</sup> VALLEJO (2002), p. 65.

<sup>695</sup> PÉCAUT (1999), p. 142. [“banalidad u ordinariedad de la violencia que tiende a oscurecer la existencia de situaciones de terror”. La traducción es mía.]

temporalidad mítica y representativa de la violencia, ya que ésta está siempre ocurriendo, lo que lleva a una deterritorialización y a una desobjetivización de los individuos que no pueden participar de un imaginario colectivo: “[n]either the protagonists nor the victims have principles of identity, much less utopian commitments at stake in the midst of the terror”<sup>696</sup>. Pécaut como Vallejo concluyen que un proyecto nacional y solidario no puede existir en cuanto la violencia y su normalización prevalezcan en la comunidad.

Una forma en que podemos entender el discurso de Vallejo es la de mirar en la misma óptica paródica y carnavalesca con que Bakhtin analizó la obra de Rabelais, en la medida en que Bakhtin examinó la mediación filosófica entre la naturaleza del poder social y la significación cultural de las formas retóricas en el discurso escatológico de Rabelais. Al aproximarnos a la obra de Vallejo – de discurso evidentemente violento y soez – teniendo en cuenta los postulados bakhtianos, podremos comprender que la carnavalización literaria se entiende por la transgresión de las posiciones jerárquicas y por los contrastes de valores, por el repudio a la autoridad y la profanación de lo sagrado. Vallejo corroe el aislamiento provocado por los sistemas cerrados de clasificación al unir en el mismo ámbito (la “plaza” del Carnaval de Bakhtin) personajes, objetos, rituales y valores que estaban separados: el intelectual y el asesino, el viejo y el joven, el rico y el pobre, la belleza y la fealdad, la maldad y la inocencia, la vida y la muerte, lo sagrado y lo profano. En este espacio literario todo es escandaloso, exagerado e inapropiado porque la autoridad de las jerarquías cesó temporalmente. La erosión de estas dicotomías desestabiliza la autoridad y la verdad y propone la necesidad de renovar el orden y los paradigmas caducos que rigen el mundo no carnavalizado: “[t]he essential principle of grotesque realism is degradation, that is, the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract (...) Degradation (...) has not only a destructive, negative aspect, but also a regenerating one”<sup>697</sup>. Cuando Bakhtin menciona la imagen ambivalente del excremento en Rabelais, su lugar de intermediario

---

<sup>696</sup> Daniel Pécaut, “Configurations of Space, Time, and Subjectivity in a Context of Terror: The Colombian Example”, p. 148 en *International Journal of Politics, Culture, and Society*, vol. 14, n.1, 2000, pp. 129-150. [“Ni los protagonistas ni las víctimas poseen principios de identidad, mucho menos compromisos utópicos en juego en medio del terror”. La traducción es mía.]

<sup>697</sup> Mikhail Bakhtin, “Rabelais and His World”, p. 688, Helene Iswolsky, trad. en Rivkin, Julie; Ryan, Michael. *Literary Theory: an anthology* (1998), Oxford, Blackwell Publishing, 2004, pp. 686-692. [“El principio esencial del realismo grotesco es la degradación, esto es, la inferiorización de todo lo que es alto, espiritual, ideal, abstracto (...) La degradación (...) no tiene sólo un aspecto destructivo, negativo, sino también un aspecto regenerador”. La traducción es mía.]

entre la tierra y el cuerpo (“which fertilizes the earth as does the body of the dead”<sup>698</sup>) podemos exportarlo para los muertos en Vallejo, las decenas de muertes que recorren su obra y convocar para ello esa imagen ambivalente: “its relation to regeneration and renewal and its special role in overcoming fear”<sup>699</sup>. Superar el miedo a la violencia y a la muerte a través del discurso.

En el final de la novela, luego de la muerte de Wilmar y de la visita de reconocimiento a la morgue (en Medellín se llama al lugar “Anfiteatro”) para identificar su cadáver, el narrador, después de su vuelta a Medellín, decide partir:

Salí entre los muertos vivos (...) Y por entre los muertos vivos, caminando sin ir a ninguna parte (...) Yo no, no sé, nunca he sabido ni cargo nada. Pobres seres inocentes, sacados sin motivo de la nada y lanzados en el vértigo del tiempo. Por unos necios, enloquecidos instantes nada más... (...) yo me sigo en cualquiera de estos buses para donde vaya, para donde sea.<sup>700</sup>

### VII. 3. 2. 2. *El desbarrancadero*

Fernando Vallejo, escritor, cineasta y biólogo colombiano nació en Medellín pero vive hace varios años en México donde publicó la mayoría de sus obras. Su obra, sin embargo, refleja su vivencia de Colombia y varias de sus obras llevan el subtítulo de autobiográficas, principalmente las que se incluyen en *El río del tiempo* (1999). Las obras que, sin embargo, nos interesan en este momento están fuera de ese ciclo autobiográfico. Tanto *La virgen de los sicarios*, ya referida, como *El desbarrancadero* son narradas por Fernando (alter ego ficcional del autor que es también un escritor nacido en Medellín y que vive en México y que, también como el propio Vallejo, es asumidamente homosexual).

#### VII. 3. 2. 2. 1. **Autobiografía o autoficción. Representaciones del “yo”**

La ilusión de identidad entre autor y narrador crece en el caso de *El desbarrancadero*. En la portada de la novela (publicada por la editorial Alfaguara), que trata de la vida y

---

<sup>698</sup> BAKHTIN (2004), p. 691. [“que fertiliza la tierra así como el cuerpo de los muertos”. La traducción es mía.]

<sup>699</sup> BAKHTIN (2004), p. 691. [“su relación con la regeneración y la renovación y su papel especial en superar el miedo”. La traducción es mía.]

<sup>700</sup> VALLEJO (2002), pp. 172-173.



muerte de Darío, hermano de Fernando (personaje/narrador), aparece una foto del autor con su hermano Darío cuando niños: [“Imagen de la portada: Fernando Vallejo (a la derecha) con su hermano Darío, foto tomada por su tío Argemiro”, se lee en el colofón del libro], foto ésa que es mencionada en el interior de la novela por el personaje Fernando: “[q]ueda una foto de él conmigo, de niños, que mi tío Argemiro tomó. Él de bucles rubios y con un abrigo; yo de pelo lacio caído sobre la frente y con una camisa a rayas, abrazándolo”<sup>701</sup>.

¿Novela, entonces, o testimonio? ¿Autobiografía o autoficción? ¿O todo eso al mismo tiempo? Autobiografía se define canónicamente como: “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, cuando pone el acento en su vida individual, en particular en la historia de su personalidad”<sup>702</sup>. Escritura de testimonio: si aceptamos ese pacto de lectura entre el “yo” del relato y su autor con su experiencia vivida; parecería, entonces, que Fernando Vallejo sería alguien que escribe únicamente recurrentes autobiografías. Tal vez, sea importante incluir la noción de autoficción de Serge Doubrovsky: “[l]a autoficción, es la ficción que en tanto escritor decidí darme de mí mismo, al incorporar a ella (...) la experiencia del análisis, no sólo en la temática, sino en la producción del texto”<sup>703</sup>. Este aspecto de la autoficción parece relacionarse con el gusto contemporáneo de incorporar en la narrativa sucesivas representaciones del “yo”: la tan actualmente discutida polifonía del sujeto. Así se pretende borrar o diluir las marcas y referencias para describir la propia dispersión del sujeto que no corresponde a una imagen única, usando para la difuminación todo tipo de artificios y procedimientos de escritura: “a la vez [trabajo] de deconstrucción de la ilusión biográfica y de reconstrucción, elaboración de un lugar distinto no aleatorio, lugar de verdad. Esta sería la tarea imposible de este objeto inasible que es la autoficción.”<sup>704</sup>. Elaboración de un vestigio que se transforma en palabra que *dice* la verdad, ya que se tiene presente que la propia narrativa construye la identidad del “yo”. Entonces, ¿qué “yo” habla cuando habla por la voz del personaje/narrador/autor Fernando en *El desbarrancadero*?

En esta óptica contemporánea, Paul De Man, en su ensayo “Autobiography as de-facement”, comienza por cuestionar la autobiografía en cuanto género literario para

---

<sup>701</sup> VALLEJO (2001), p. 174.

<sup>702</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, citado en Régine Robin, “La autoficción. El sujeto siempre en falta”, p. 45 en Leonor Arfuch (comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2005, pp. 45-58.

<sup>703</sup> Serge Doubrovsky, “Autobiographie/vérité/psychanalyse”, citado en ROBIN, p.46.

<sup>704</sup> ROBIN, p. 57.

concluir que: “[a]utobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts (...) The structure implies differentiation as well as similarity, since both depend on a substitutive exchange that constitutes the subject”<sup>705</sup>. El sujeto que escribe es, entonces, una especie de máscara que habla y el *yo* textual pone en escena un *yo* ausente que cubre su rostro con esa máscara. Por esto, no hay verdad en el sentido tradicional de representación consensual porque verificable en la realidad objetiva, sino una máscara que dice hablar su verdad: “[t]o the extent that language is figure (or metaphor, or prosopopeia) it is indeed not the thing itself but the representation, the picture of the thing and, as such, it is silent, mute as pictures are mute (...) Autobiography veils a de-facement of the mind of which it is itself the cause”<sup>706</sup>. En esta misma dirección, Jacques Derrida reflexiona sobre el sujeto en cuanto firma: “[c]uando, en la enunciación, no hay referencia a quien habla (...) por el pronombre ”yo” (o su nombre personal), la persona está a pesar de todo “implicada” (...) en las enunciaciones escritas (...) el autor firma”<sup>707</sup>. Y en su estudio sobre Nietzsche y “la política del nombre propio”, Derrida discute la autobiografía y la interpretación y la forma como Nietzsche aplaza el sentido de sus textos de forma que su firma será entendida solamente cuando el lector se alíe a él (a su “oreja receptora”). Es la oreja del otro la que firma. En este estudio, Derrida, como Benjamin antes en “Notes sur les *Tableaux parisiens* de Baudelaire”, valora el texto como posible significante que sucesivamente se reviste de significación y se actualiza: “the effects or structure of a text are not reducible to its “truth”, to the intended meaning of its presumed author, or even its supposedly unique and identifiable signatory”<sup>708</sup> y, en este sentido, también entiende la obra como poseedora de un valor que no se confunde con su veracidad o su ficción.

---

<sup>705</sup> Paul De Man, “Autobiography as de-facement”, en *The Rethoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, p. 70. [“La Autobiografía, entonces, no es un género o una modalidad, sino una figura de lectura o de comprensión que ocurre, hasta cierto punto, en todos los textos (...) La estructura implica diferenciación tanto como semejanza, debido a que ambas dependen de un intercambio substitutivo que constituye el tema”. La traducción es mía.]

<sup>706</sup> DE MAN, p. 80-81. [“Ya que el lenguaje es una figura (o metáfora o prosopopeya) es de hecho no la cosa misma sino la representación, la imagen de la cosa y, como tal, es silenciosa, muda como las imágenes son mudas (...) La autobiografía cubre un desvelamiento de la mente del cuál es ella misma la causa”. La traducción es mía.]

<sup>707</sup> Jacques Derrida, “Firma, acontecimiento y contexto” (1971), p. 370 en Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*, Carmen González Marín, trad. Madrid, Cátedra, 1989, pp. 347-372.

<sup>708</sup> Jacques Derrida, *The Ear of the Other. Otobiography, Transference, Translation*, New York, Schocken Books, 1985, p. 29. [“Los efectos o estructura de un texto no son reductibles a su “verdad”, al significado pretendido de su supuesto autor, o hasta de su supuestamente único e identificable signatario”. La traducción es mía.]

En *El desbarrancadero*, Fernando Vallejo juega con las nociones de autobiografía y de ficción: “[y]o no soy novelista de tercera persona y por lo tanto no sé qué piensan mis personajes, pero esta vez, por excepción, sí les voy a decir en qué pensó la mala de la telenovela”<sup>709</sup>. Y juega con el lector y sus propias expectativas, apelándolo: “¿[s]e diría el último resplandor de la llama? Sí, pero lo diría usted [el lector] porque yo no hablo con lugares comunes tan pendejos”<sup>710</sup> y tendiéndole trampas: “¿[y] qué pasó? Lo que pasó pasó y ya lo conté en *Los Días Azules* [otra obra del autor]”<sup>711</sup>.

Este juego autoficcional, de construir el sujeto a medida que el trabajo de escritura se desenvuelve, utiliza las estrategias de la indeterminación de manera que parece decir que la única verdad es la de la incertidumbre. Y con esas herramientas discursivas, el narrador desarrolla un tratado (“tratado teológico”<sup>712</sup>, así lo nombra él), un texto en que explora la destrucción del sujeto (ontológico y narrativo) y la devastación (moral y afectiva) de toda una sociedad (comenzando por la familia, pasando por el país y desembocando en toda la raza humana). La destrucción física tiene su expresión más clara en la enfermedad como aniquiladora del cuerpo y del espíritu de los que la padecen y de los que están en torno al enfermo. Sin embargo, la destrucción es también moral porque, más demoledora que la enfermedad, es la patología que corrompe a toda la sociedad. De ahí ese impulso hiperbólico del narrador que, a través de la invectiva, lleva al descrédito y a la invalidez el mundo en que vive. A través de este discurso incierto del “yo” que habla, el narrador puede mantener una postura al mismo tiempo distante (porque, ya se sabe, el *yo* que habla no es el autor), pero también próxima (debido a que ese *yo*, como ya se mencionó, se confunde tantas veces con el propio autor y en él, en ese *yo*, está presente parte de la experiencia del autor). Este mecanismo de autoficción sirve al autor de estrategia narrativa y discursiva para mejor poder exponer las debilidades morales del mundo contemporáneo, que perdió los cimientos que antes poseía: la familia, la casa, la nación y la noción de progreso. Y, así, todo el discurso es un juego de representaciones más o menos verdaderas, más o menos ficticias y más o menos paródicas de la contemporaneidad.

---

<sup>709</sup> VALLEJO (2001), p. 76.

<sup>710</sup> VALLEJO (2001), p. 46.

<sup>711</sup> VALLEJO (2001), p. 109.

<sup>712</sup> VALLEJO (2001), p. 69.

Al optar por escribir sus narraciones en primera persona, Fernando Vallejo utiliza lo que Gérard Genette llamó focalización interna<sup>713</sup> y Tzvetan Todorov, “la visión con” (el narrador = personaje)<sup>714</sup>, o sea, el narrador sabe tanto como los personajes y no puede proveer una explicación de los acontecimientos antes de que los personajes la hayan encontrado. En el caso de Vallejo, la justificación del proceso está en el uso de una narrativa en primera persona. Es, por lo tanto, una narrativa autoconsciente por parte del personaje. En este campo Henry James y, después, Percy Lubbock atribuyen a este tipo de narrador (narrador = personaje) el estilo de narración escénica que acumula dos nociones: es al mismo tiempo la representación y la visión “con” que la distingue del estilo de narración panorámico que se define por ser la narración y la visión “por detrás” (narrador > personaje)<sup>715</sup>. Este narrador, que Vallejo insiste en intentar aproximar de su persona factual de autor, por los ya citados juegos autoficcionales que su narrativa propone (y de este modo, intenta romper con la noción barthesiana de la “muerte del autor” – lo opuesto a lo que parece hacer Faciolince en *Basura*, como antes explicamos – y de su calidad estrictamente de “ser de papel” así como del propio narrador, al que Barthes atribuye una construcción semiótica, una vez que para este: “writing is the destruction of every voice, of every point of origin. Writing is that neutral, composite, oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing”<sup>716</sup>). Vallejo subvierte todo el análisis estructural de la narrativa al aliarse conscientemente como autor y narrador de su propia obra y al burlarse de las narrativas en tercera persona y al intencionalmente querer que a través del autor se descubran: “its hypostases: society [Colombia - Medellín], history [siglo XX y XXI y la violencia], psyche [la suya propia en cuanto colombiano, homosexual], liberty [la de la escritura narrativa y el derecho a la diatriba] beneath the work”<sup>717</sup>. Pero, como ya referí, su labor parodia también esa visión maniqueísta del autor-narrador, ya que al utilizar el proceso de autoficción, Vallejo, intencionalmente aboga por el derecho de que su narrador (que el refiere como siendo el autor) se hiperbolice y se deje caracterizar en cuanto personaje

<sup>713</sup> Cfr. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 206.

<sup>714</sup> Cfr. TODOROV (1976), p. 237.

<sup>715</sup> Cfr. TODOROV (1976), p. 244.

<sup>716</sup> BARTHES (1993), p. 114. [“la escritura es la destrucción de toda la voz, de todo punto de origen. La escritura es ese espacio neutral, compuesto, oblicuo donde nuestro sujeto desaparece, el negativo donde la identidad se pierde, comenzando con la propia identidad del cuerpo de escritura”. La traducción es mía.]

<sup>717</sup> BARTHES (1989), p. 117. [“sus hipóstasis: la sociedad [Colombia - Medellín], la historia [siglo XX y XXI y la violencia], la psique [la suya propia en cuanto colombiano, homosexual], la libertad [la de la escritura narrativa y el derecho a la diatriba] por debajo de la obra”. La traducción es mía.]

ficcional (acompañante y cómplice de sicarios, provocador de muertes). Lo que le permite el uso de la primera persona y el hablar en nombre propio (abstenerse del uso del narrador omnisciente) es la intención de asumir sin disimulo ni subterfugios los odios y amores por la gente y las tierras de Colombia. Utilizar memorias propias (microcosmos) para establecer un panorama mayor del estado en que se encuentran Medellín y, por ende, toda Colombia (macrocosmos).

### VII. 3. 2. 2. Representaciones del cuerpo: enfermedad y sexualidad

En *El desbarrancadero*, Vallejo elimina la distancia entre la escritura y el sujeto que se inscribe en ella y desarrolla una ontología del cuerpo, cuerpo ese que es un producto de la necesidad occidental de depuración y que, sin embargo, pone en evidencia la derrota y la angustia contemporánea. Al contrario del arquetipo del cuerpo sano y joven generado por los medios de comunicación, autores como Fernando Vallejo pretenden contradecir esa imposición mediática mostrando el cuerpo como precario, fragmentado, sometido a todo tipo de deseos sexuales y, sobre todo, decrepito y finito. Si para Susan Sontag, inicialmente, la faz de la muerte y de la decadencia era el cáncer, la autora después reformula su análisis y describe al sida como el rostro contemporáneo más metafórico de la enfermedad: “[t]oda sociedade, ao que parece, precisa identificar uma determinada doença com o próprio mal, uma doença que torne culpadas as suas vítimas”<sup>718</sup>.

En *El desbarrancadero* se describe la muerte de Darío, homosexual víctima del sida, y la muerte del padre del narrador por cáncer. Esta obra de 2001 incorpora las dos enfermedades más temidas de los siglos veinte y veintiuno. De cierta forma, la descripción de estas dos enfermedades corrobora lo que Sontag define como valores de la clase media que culpabilizan a los enfermos por sus excesos en la dieta y en el “estilo de vida”: “[a]s recomendações motivadas por doenças associadas ao pecado e à pobreza sempre incluíam os valores da classe média: hábitos regulares, produtividade e autocontrole emocional; e o alcoolismo era o principal obstáculo à sua adoção (...) a saúde era sinal de virtude, assim como a doença era sinal de depravação”<sup>719</sup>. Así, el

---

<sup>718</sup> Susan Sontag, *AIDS e suas metáforas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 20. [“Toda sociedad, según parece, necesita identificar una determinada enfermedad con el propio mal, una enfermedad que haga culpables a sus víctimas”. La traducción es mía.]

<sup>719</sup> SONTAG, p. 65. [“Las recomendaciones motivadas por las enfermedades asociadas al pecado y a la pobreza siempre incluían los valores de la clase media: hábitos regulares, productividad y autocontrol

padre de Fernando sufre de cáncer de hígado por beber demás y su hermano, Darío, es portador del virus del sida porque pertenece a un “grupo de riesgo”, es homosexual y practica el sexo recreativo. En la novela el médico pregunta: “¿[é]l es de alto riesgo? – pregunta entonces el sabio echándonos miraditas disimuladas. – De altísimo, doctor: se acuesta con cuchilleros (...) Y ya sabe nuestro Sherlock Holmes qué es lo que tiene mi hermano”<sup>720</sup>. Pero Sontag, lejos de aceptar esta estigmatización del enfermo con sida (asociado casi siempre al homosexual promiscuo) afirma que: “[a] sexualidade recreativa e sem riscos, longe de ser uma invenção da subcultura homossexual masculina, é uma reinvenção inevitável da cultura do capitalismo, garantida pela medicina, ainda por cima”<sup>721</sup>. La cultura capitalista, al abogar por la necesidad de consumir y por el valor de la auto-expresión, transformó la sexualidad en una opción de consumo. La tentativa de refrenar y moralizar la sexualidad terminó convirtiéndola en una arma contra la sociedad contemporánea dominada por el miedo (por el miedo a la enfermedad y por el miedo a morir). Lo que Vallejo hace, en esta obra, es exponer sin recato tanto la sexualidad recreativa y de consumo como la faz de la enfermedad y de la muerte. Sin falso pudor ni moralizaciones. El cuerpo consumido y su consumación:

Los muchachos, Darío – le increpé –, son un bien público, no propiedad privada. Que los tome el que quiera y los pueda pagar<sup>722</sup>;  
¿Pero de veras era la candidiasis la que le producía las ulceraciones? ¿No sería más bien una leucoplaquia? ¿O el sarcoma de Kaposi, que sin lugar a dudas tenía a juzgar por las manchas del cuerpo y de la cara? ¿Y podía yo jurar que la diarrea se la causaba la criptosporidiosis?<sup>723</sup>

Al utilizar la enfermedad y la muerte del hermano, Vallejo asume una posición marcada: la degradación del cuerpo es un microcosmos de una degradación mayor: la de toda la sociedad colombiana. La enfermedad y todas sus características visibles y abyectas no son más que un síntoma de la corrupción, mucho más abyecta porque moral, del ser humano.

---

emocional; y el alcoholismo era el principal obstáculo para su adopción (...) la salud era señal de virtud, así como la enfermedad era señal de depravación”. La traducción es mía.]

<sup>720</sup> VALLEJO (2001), p. 162.

<sup>721</sup> SONTAG, p. 92. [“la sexualidad recreativa y sin riesgos, lejos de ser una invención de la subcultura homosexual masculina, es una reinvencción inevitable de la cultura del capitalismo, garantizada, para colmo, por la medicina”. La traducción es mía.]

<sup>722</sup> VALLEJO (2001), p. 49.

<sup>723</sup> VALLEJO (2001), p. 161.

La evolución de la enfermedad de Darío cartografa, entonces, al mismo tiempo la ciudad en ruinas, denotando una correspondencia efectiva entre cuerpo y ciudad corrompida. Como refiere Richard Sennett en *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, la relación que se establece entre cuerpo y ciudad es una relación tanto histórica como biopolítica. Después de una contención que existía durante la época medieval en la relación que se establecía entre el habitante y la propia ciudad, pero que era exacerbada por el espacio exiguo que albergaba el cuerpo, la ciudad moderna proporcionó una hiperestimulación de contactos (visuales, auditivos, físicos) que, sin embargo, terminaron por dispersar ambas realidades y donde la presencia física de la multitud es sentida como amenazadora:

El movimiento rápido, tal y como se da en un automóvil, estimula la utilización de un repertorio de imágenes, esto es, esa disposición a clasificar y juzgar de manera inmediata. La geografía fragmentada también refuerza el repertorio de imágenes, pues en la periferia cada fragmento tiene su función - el hogar, las tiendas, la oficina, la escuela - y está separado por espacios vacíos de otros fragmentos.<sup>724</sup>

Para Sennett la ciudad contemporánea multicultural coloca al individuo en la problemática moral de comprender y reconocer el dolor del otro, de modo a que se convierta en cuerpo cívico. La desconexión entre cuerpo y espacio impuesta por la época de la velocidad y de la posmodernidad exige una profunda reflexión, ya que: “[e]l cuerpo se mueve pasivamente, desensibilizado en el espacio, hacia destinos situados en una geografía urbana fragmentada y discontinua”<sup>725</sup>. Creemos, por eso, que en Vallejo la descripción de la corrupción y la desintegración del cuerpo se relaciona indeleblemente con la desintegración del individuo contemporáneo y la corrupción moral de la sociedad contemporánea y el espacio urbano en que esos cuerpos corrompidos transitan, como en Bellatin, se ven confinados a espacios cerrados, ocultos de la sociedad – en el caso de Bellatin en el salón de belleza en una zona periférica, y en Vallejo encerrado en la casa familiar que, como la propia ciudad, se caracteriza por la degradación y por la desintegración moral.

---

<sup>724</sup> Richard Sennett, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental* (1994), César Vidal, trad. Madrid, Alianza, 1997, p. 389.

<sup>725</sup> SENNETT, p. 21.

### VII. 3. 2. 2. 3. El espacio privado y el espacio público. Campo versus ciudad

Si el posmodernismo se caracteriza entre otras cosas por la crisis de la historia, por el uso del pastiche, por el sublime histórico y por la abolición de la distancia crítica<sup>726</sup>, también incluye la tendencia esquizofrénica de asociar ese discurso con una nostalgia dominante<sup>727</sup>. Con este propósito, el narrador utiliza varios procesos narrativos de manera a localizar en qué momento se dio esa degradación y, a la vez, recuperar el pasado como un momento en que la deterioración aún no había ocurrido. El proceso de la memoria es llevado a cabo de dos maneras: primero, la casa a la que regresa el narrador en el centro de Medellín está ahora rodeada por la ciudad informe y abyecta, la casa misma está degradada así como todas las personas que comparten ese espacio (algunas acusando deterioro físico, pero casi todas moralmente degradadas – la casa, como ya dije, es el espejo de la sociedad que la rodea):

¡Qué fresquecito que era mi Medellín en mi infancia! Soplaban la brisa juguetona sobre los carboneros de mi barrio, meciéndoles las ramas, pulsándoles las hojas, improvisando sobre el pavimento de la calle, con mucha séptima de segunda y novena de dominante, una rapsodia de sombras en sol mayor. ¡Nunca más! Mi barrio se murió, los carboneros los tumbaron, las sombras se esfumaron, la brisa se cansó de soplar, la rapsodia se acabó y esta ciudad se fue al carajo calentando (...) por tanta calle, tanto carro, tanta gente, tanta rabia.<sup>728</sup>

El discurso del narrador cambia cuando recuerda el pasado menos hostil de su infancia. El uso del diminutivo, los adjetivos afectuosos y el recurso a términos musicales para describir su barrio se desmarcan totalmente del discurso invectivo contra el barrio y la ciudad presentes: el uso de la grosería, por ejemplo, y las enumeraciones del desastre. En segundo término, a través de las memorias todavía más idealizadas, de la casa en el campo y lejos de la ciudad en que el narrador pasaba de niño las vacaciones y también la finca de sus abuelos (“Santa Anita”), igualmente lejos de lo que en aquella época era Medellín. A través de *La virgen de los sicarios* nos enteramos que ni ese nostálgico

---

<sup>726</sup> Cfr. Fredric Jameson, “El Posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío” (1984) en Jameson, Fredric. *Ensayos sobre el Posmodernismo*, Esther Pérez, trad. Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1991.

<sup>727</sup> Cfr. JAMESON (1991) y Fredric Jameson, “Postmodernism and Consumer Society” en H. Foster (ed.), *Postmodern Culture*, London, Pluto Press, 1985.

<sup>728</sup> VALLEJO (2001), p. 101.



refugio quedó a salvo de las construcciones desmesuradas de la ciudad: “[h]abía en las afueras de Medellín un pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta. Bien que lo conocí porque allí cerca (...) en la finca Santa Anita de mis abuelos... transcurrió mi infancia. Estaba al final de esa carretera, en el fin del mundo<sup>729</sup> (...) Ya para entonces Sabaneta había dejado de ser un pueblo y se había convertido en un barrio más de Medellín, la ciudad la había alcanzado, se la había tragado”<sup>730</sup>:

Y como un alma en pena que vuelve a desandar los pasos volvía al corredor delantero de Santa Anita una tarde florecida de azaleas y geranios en que puse la abuela a leer Heidegger (contra su voluntad), y en que mientras ella me leía resignada y yo me mecía plácido en mi mecedora (...) un colibrí que revoloteaba sobre las macetas (...) se posó en un geranio, el tiempo dejó de fluir y la tarde se eternizó en el instante. En la oscuridad de la noche, en la ceguera de mi vida, en la prisión de mí mismo, (...) entre zancudos y balas, pude recuperar ese instante y tenía los colores del colibrí: azul, rojo y verde.<sup>731</sup>

Aquí el recuerdo de los tiempos pasados en la finca vuelven al narrador – rescata la memoria que se eterniza entre “la prisión de sí mismo” y las “balas” que recorren Medellín – recupera un instante nostálgico que posee los colores del colibrí. El lenguaje, una vez más, insertado en el discurso, se distingue del resto del texto: recupera momentos apacibles plenos de color, sensaciones y flores que marcan la distancia entre ese tiempo pasado y el tiempo del discurso presente. Sólo a través de la memoria se recupera un momento en que Medellín no es la ciudad corrompida del presente. Para el momento del habla, el narrador no utiliza más que adjetivos y descripciones violentas, irascibles y degradantes. Sólo el pasado permite la aparición de un discurso ameno y positivo. El resto del discurso se caracteriza por lo negativo, por lo aberrante. Inmediatamente después de la rememoración de Santa Anita y del colibrí, el narrador enuncia: “[p]or lo pronto, Dios no existe, este Papa es un cerdo y Colombia un matadero y aquí voy rodando a oscuras montado en la Tierra estúpida (...) ¡Ánimo, país verraco, que aquí no hacen falta escuelas, universidades, hospitales, carreteras, puentes! Aquí lo que sobra es hijueputas. Hay que empezar a fumigar.”<sup>732</sup>

---

<sup>729</sup> VALLEJO (2002), p. 7.

<sup>730</sup> VALLEJO (2002), pp. 11-12.

<sup>731</sup> VALLEJO (2001), p. 120.

<sup>732</sup> VALLEJO (2001), pp. 120-121.

En *El desbarrancadero* la narración se sitúa, sobre todo, en el interior de la casa de familia del narrador donde mueren el padre y el hermano de este. Pero ésta no provee ni refugio ni consuelo de la realidad amenazante exterior. Por el contrario, es fuente de nuevas violencias y degradaciones. La casa paterna ya no es el lugar del idilio: “en el mundo de la ciudad, cada vez más despersonalizado y riesgoso, aparece la casa como último idilio (...) Pero este asilo también se ve amenazado por el paso del tiempo, por la historia.”<sup>733</sup>. En Vallejo, la amenaza de la historia ya se concretó y ya se incorporó el terreno de la casa. El espacio menor y familiar – la casa – ya fue invadido por el espacio urbano y como éste ya se corrompió. La familia es otra faz de la comunidad y como ésta, también, es despersonalizada y no presenta ni seguridad ni reconocimiento. Para el narrador, la familia y el espacio familiar están tan corrompidos como la propia ciudad y la sociedad. De ahí su discurso irascible para con la figura tutelar de la madre – ella es el símbolo de la corrupción, de la degradación y de la mezquindad – como la propia Colombia.

A pesar de que, a primera vista, esta obra de Vallejo puede parecer menos una novela urbana – por razón del espacio confinado del discurso y de la narración: la casa paterna – es, sin embargo, nítidamente una obra literaria que se centra en la importancia de lo urbano, no como una mera descripción o como simple trasfondo (trasfondo percibido claramente y de forma violenta, aunque enmarcado por las exigencias del orden temporal) sino como un dispositivo fundamental para sostener tanto la narración como el discurso. La ciudad es un sistema semiótico y los signos y símbolos que trae consigo se insertan en la narración no sólo para reforzar el argumento (el *sjuzhet*, para los formalistas) sino como un eje sintagmático en sí mismo (la ciudad, lo urbano, ya no está subordinado a ser sólo parte del eje paradigmático cuyo sintagma es solamente la intriga, como ocurriría en una novela realista tradicional). La ciudad en la narrativa de Fernando Vallejo aparece propiamente como un sistema, no meramente descriptivo y limitado a enmarcar la intriga, sino como sistema que influencia la propia narración y que le es esencial para confirmarla. Ya no como en las palabras de Franco Moretti sobre Balzac y que aquél extiende a la literatura posterior: “urban landscape, far from disputing the primacy of the plot, ha[s] a right to citizenship only within the limits dictated by the plot itself. [It is] evoked only to reinforce the plot as *plot*: to intensify its

---

<sup>733</sup> Flora Ovaes, Margarita Rojas, Carlos Santander y Maria Elena Carballo, *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica*, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993, p. 275.

complexity and unpredictability”<sup>734</sup>. En Vallejo, la ciudad es la razón misma para la narración – ya no en el sentido modernista de Dos Passos o Döblin –, sino de una manera en la que el contexto urbano existe en sus novelas como la razón para narrar la corrupción moral contemporánea. La familia es un espejo de la sociedad urbana, la casa paterna es la otra cara de Medellín, la enfermedad, el sida o el cáncer, son otros nombres de la degradación moral del sujeto. Por esta razón, el discurso del narrador está marcado por las dicotomías pasado-presente, campo-ciudad, esquizofrenia-nostalgia a la manera de Jameson. Patricia Waugh, en su ensayo sobre el posmodernismo declara:

Often in such texts the possibility of humanist affirmation is destroyed by an insistent and excessive but familiar enough Romantic desire to rediscover a transcendent metaphysical truth, an essence of Being, whose impossible realization produces the urge to render absurd or to destroy altogether what can be: the human subject as an ethical, affective and effective historical agent.<sup>735</sup>

En las obras del escritor colombiano, el afán destructivo del lenguaje, la narración esperpéntica, el discurso violento y soez son formas de dar cuenta de la imposibilidad de realizar la afirmación del sujeto “ético, afectivo y efectivo” del que habla Waugh. Sin embargo, es también la única forma de buscar esa afirmación, ya que a través del lenguaje y del uso del discurso en primera persona, el narrador está produciendo una autoficción testimonial y paródica demostrando la degradación moral contemporánea que es claramente urbana (todos los refugios de su infancia eran campestres y todos ellos ya fueron consumidos por lo urbano en sus peores características) y todos los personajes claramente próximos al sentimiento ético del narrador: la abuela, el padre, el hermano Darío, fueron ya aniquilados por la sociedad urbana degradada (por sus símbolos – el tiempo pasado y la enfermedad) de Medellín.

---

<sup>734</sup> Franco Moretti, “Homo Palpitans. Balzac’s Novels and Urban Personality”, p. 125, en *Signs Taken for Wonders* (1983), Susan Fischer, David Forgacs, David Miller, trads. London & New York, Verso, 1997, pp. 109-129. [“el paisaje urbano, lejos de disputar la primacía de la intriga, [tiene] el derecho a la ciudadanía solamente dentro de los límites *dictados por la propia intriga*. [Es] evocado solamente para reforzar la intriga como *intriga*: para intensificar su complejidad e imprevisibilidad”. La traducción es mía.]

<sup>735</sup> Patricia Waugh, “Stalemates? Feminists, Postmodernists and Unfinished Issues in Modern Aesthetics”, p. 346, en RICE; WAUGH, pp. 341-360. [“Muchas veces en estos textos la posibilidad de afirmación humanista es destruida por un insistente y excesivo, aunque familiar deseo Romántico de redescubrir una verdad metafísica, una esencia del Ser, cuya imposible realización genera el impulso de volver absurdo y destruir por completo lo que puede ser: el sujeto humano como un agente histórico ético, afectivo y efectivo”. La traducción es mía.]

#### VII. 3. 2. 2. 4. La moral contemporánea y la necesidad del relato (la diatriba)

Zygmunt Bauman, en su libro *Postmodern Ethics*, discute el problema de la moralidad en su transición del tiempo moderno para el posmoderno, y cómo los problemas éticos discutidos en la modernidad son distantes de la “agenda moral” que importa a la sociedad contemporánea. Explica que la gran diferencia de pensamiento ético entre las dos épocas se revela por la creencia/descreencia que anima a ambas: “the moral thought and practice of modernity was animated by the belief in the possibility of a non-ambivalent, non-aporetic ethical code. (...) It is the disbelief in such a possibility that is postmodern”<sup>736</sup>. No creyendo más en la posibilidad de una ética universal, objetiva y no contradictoria, la posmodernidad parece sostener una ética de la liberación, donde la disolución de lo obligatorio se transforma en la razón de lo opcional. Bauman, menos optimista que algunos de los críticos que analizan la posmodernidad, critica esa “celebration of the demise of the ethical”<sup>737</sup> y convoca a buscar las razones de esa desmantelación de la regulación moral, ya que considera esa época “après-devoir” más próxima de la indiferencia que de la tolerancia. Firme creyente de la necesidad de una ética y de una responsabilidad moral personal e inalienable (aún si – en la misma línea de Hannah Arendt – es contra los principios socialmente aceptados), Bauman reivindica la búsqueda personal y no racional de la moral porque: “[i]f anything does matter, it is the redemption of moral capacity and, in the effect, remoralization of human space. To the likely objection ‘This proposition is unrealistic’, the proper response is: ‘It had better be realistic’”<sup>738</sup>. En este mismo sentido, Charles Taylor define la ética de la autenticidad como algo que: “involves creation and construction as well as discovery, originality, and frequently opposition to the rules of society and even potentially to what we recognize as morality. But it is also true, as we saw, that it requires openness to horizons of significance (...) and a self-definition in dialogue”<sup>739</sup>.

---

<sup>736</sup> Zygmunt Bauman, *Postmodern Ethics*, Oxford, Blackwell Publishers, 1995, p. 9-10. [“El pensamiento y la práctica moral de la modernidad estaban animados por la creencia en la posibilidad de un código ético no ambivalente, no aporético (...) Es la despreencia en semejante posibilidad la que es posmoderna”. La traducción es mía.]

<sup>737</sup> BAUMAN (1995), p. 2. [“celebración de la desaparición de lo ético”. La traducción es mía.]

<sup>738</sup> BAUMAN (1995), p. 240. [“si algo importa, es la redención de la capacidad moral y, de hecho, la remoralización del espacio humano. La más que probable objeción ‘Esta propuesta es irrealista’, la respuesta correcta es: ‘Sería mejor que fuera realista’”. La traducción es mía.]

<sup>739</sup> Charles Taylor, *The Ethics of Authenticity*, Cambridge, Harvard University Press, 2003, p. 66. [“Envuelve creación y construcción tanto como descubrimiento, originalidad, y frecuentemente oposición a las reglas de la sociedad y hasta potencialmente a lo que reconocemos como moralidad. Pero también es

Pudiendo parecer, a primera vista, totalmente amoral (o aún inmoral), *El desbarrancadero* se guía por una moral firme, por una búsqueda por la autenticidad en cuanto forma máxima de la lucidez; aunque ésta sea menos un diálogo y más un bramido o una disertación sobre lo abyecto. La forma que usa para eso es nítidamente rabiosa y excesiva, abundando las hipérbolas, las imprecaciones, las diatribas y las provocaciones. Fernando, el narrador, analiza y describe de forma furiosa su país, su familia, a sí mismo, la enfermedad y la muerte. Y todo es desencanto: “Dios no existe y si existe es un cerdo y Colombia un matadero”<sup>740</sup>, y la vida no es nada más que el nombre que damos a la muerte, el despeñadero que a todos espera. En este libro no parece haber optimismo, la esperanza es un embuste y la población, odiable en su esencia: “¿[o]dio, luego existo? No. El odio a mí me lo borra el amor. Amo a los animales”<sup>741</sup>, y nada más. Porque todo lo que aún unía al narrador/personaje con la comunidad humana se termina con las muertes del padre y del hermano: “[e]n ese instante entendí que se acababan de cortar mis últimos vínculos con los vivos”<sup>742</sup>.

A lo largo de toda la novela el narrador dirige su rabia contra Cristo: “imbécil que volviendo la otra mejilla abolió de un sopapo la ley del talión e instauró la impunidad sobre la faz de la tierra”<sup>743</sup>. Contra la religión católica y el Papa, su personificación máxima en la tierra: “Juana Pabla Segunda la travesti duerme bien, come bien, coge bien, y así, con la conciencia tranquila, bien dormido, bien comido, bien cogido, entre una nube de angelitos con dos alas se nos va a ir esta bestia impune al cielo del Todopoderoso. Alí Agcka, hijueputa ¿por qué no le apuntaste bien?”<sup>744</sup>. Contra la madre: “[y] la Loca cuando se muera, ¿adónde irá? (...) ¿Al Infierno? Entonces, señor Satanás, hágame el favor de darme de alta que me voy p’al cielo porque un infierno al cuadrado no me lo aguanto yo”<sup>745</sup>. Contra Colombia: “esta raza asesina, cada día más y más mala, más y más fea, más y más bruta, más hijueputa (...) ¿Por qué desperdiciará China en pruebas subterráneas tanta bomba costosa habiendo aquí donde tirarlas, a la luz del día y calentando el sol?”<sup>746</sup>. Contra la muerte: “la puta perra con su sonrisita

---

verdad, como vimos, que requiere abertura a horizontes importantes (...) y una autodefinición en diálogo”. La traducción es mía.]

<sup>740</sup> VALLEJO (2001), p. 8.

<sup>741</sup> VALLEJO (2001), p. 172.

<sup>742</sup> VALLEJO (2001), p. 185.

<sup>743</sup> VALLEJO (2001), p. 63.

<sup>744</sup> VALLEJO (2001), p. 97.

<sup>745</sup> VALLEJO (2001), p. 56.

<sup>746</sup> VALLEJO (2001), p. 101.

inefable”<sup>747</sup>. Y contra la memoria (la suya propia): “[l]os recuerdos son una carga necia, doctor, un fardo estúpido. Y el pasado un cadáver que hay que enterrar pronto o se pudre uno en vida con él”<sup>748</sup>.

Después de exponer las patologías del sida y del cáncer, Fernando narra de forma también virulenta la decrepitud de los valores que hacían de la familia y del país estandartes inalienables de la cultura de la clase media. La destrucción ya no es sólo del cuerpo, sino también del espíritu a través de toda la sociedad: “no tenía pues ni ciudad ni casa, eran ajenas”<sup>749</sup>. Ni el ambiente familiar, cerrado en pequeños odios: “[c]uánto no hizo una vida entera por separarnos [al narrador y a sus hermanos], amontonando hijos y más hijos en el manicomio furibundo de su casa”<sup>750</sup>, ni la sociedad pueden hacer con que el hombre contemporáneo se sienta acogido. No hay creencia posible en el progreso porque: “la humanidad avanza, y cuando la humanidad avanza retrocede”<sup>751</sup> a nivel moral. El narrador está, entonces, preso entre el horror de afuera y el horror de adentro: “[s]alí pues, como quien dice, del infierno de adentro al infierno de afuera: a Medellín, chiquero de Extremadura transplantado al planeta Marte”<sup>752</sup>. Y, de esta forma, el narrador se deslinda de sus orígenes: “[y]o no soy hijo de nadie. No reconozco la paternidad ni la maternidad de ninguno ni de ninguna. Yo soy hijo de mí mismo, de mí espíritu”<sup>753</sup>. Y, así, cada uno es responsable de sí mismo y de sus propias acciones, porque: “no hay inocentes, Darío, porque todos somos culpables”<sup>754</sup>. La responsabilidad moral está, por tanto, indeleblemente en las manos de cada uno y nadie puede deslindarse de ella (posición también asumida por Bauman, como puede verse arriba en este subcapítulo). Fernando tiene, de este modo, la responsabilidad de relatar, de hacer memoria, de describir la pusilanimidad: “ya te olvidaron, pero yo no, aquí estoy yo el que nunca olvido para rezarte e evocarte y recordarte y recordarle a tu Colombia desmemoriada, ingrata, que tú exististe un día”<sup>755</sup>. No importa que en su relato no exista una verdad absoluta, porque existe, sí, la verdad de quien narra.

¿Qué puede, sin embargo, impedir la caída en el *desbarrancadero*? Al perder el vínculo con los seres humanos, al declararse “muerto vivo” después de la muerte de su

---

<sup>747</sup> VALLEJO (2001), p. 10.

<sup>748</sup> VALLEJO (2001), p. 93.

<sup>749</sup> VALLEJO (2001), p. 51.

<sup>750</sup> VALLEJO (2001), p. 137.

<sup>751</sup> VALLEJO (2001), p. 39.

<sup>752</sup> VALLEJO (2001), p. 50.

<sup>753</sup> VALLEJO (2001), p. 42.

<sup>754</sup> VALLEJO (2001), p. 32.

<sup>755</sup> VALLEJO (2001), p. 118.

hermano (su casi doble) con quien compartía todos los recuerdos, con quien incluso soñaba los mismos sueños; después, entonces, de la muerte y del desencanto, aparece la memoria, ese fardo pesado y tantas veces incómodo, pero también esa obligación. Después de ella aparece la palabra: “y aunque creás que estoy vivo porque me estás leyendo, ¡cuánto hace que yo también estoy muerto! Hoy soy unas miseras palabras sobre un papel”<sup>756</sup>. Y con la palabra surge la participación, el compartir. La dádiva de una experiencia, de una idea, de una visión. De una construcción: “[e]scritura trabajo de *duelo*, a la vez de deconstrucción (...) e de reconstrucción”<sup>757</sup>. Escritura como trabajo de duelo en su doble sentido, lucha constante entre memoria y ficción, pero también el proceso de luto en el sentido freudiano. Superación y reconstrucción de un pasado y en el caso de Fernando esa construcción está cimentada en un luto doble: porque la escritura sirve también para la superación de sus muertos, para dar testimonio de que fueron y escribiendo sobre ellos, de alguna forma, preservarlos: “[c]uando vos te murás seguirás viviendo en mí que te quiero, en mi recuerdo doloroso, y después cuando yo a mi vez me muera, desaparecerás para siempre”<sup>758</sup>. Cuando se pregunta por qué razón sobrevivió, el narrador responde: “[s]obrevivió porque estaba escrito en el libro del destino que había de escribir este”<sup>759</sup>. La necesidad del relato. En el relato se construye un futuro que se nutre del pasado y en ese mismo relato se hace posible el encuentro de su subjetividad:

Así procedo yo, construyendo sobre lo ya escrito, sobre lo ya vivido. El hombre no es más que una mísera trama de recuerdos, que son los que guían sus pasos. Y perdón por el abuso de hablar en nombre de ustedes pues donde dije con suficiencia “el hombre” he debido decir humildemente “yo”. Mi futuro está en manos de mi pasado.<sup>760</sup>

En Fernando Vallejo, y en *El desbarrancadero* en particular, encontramos la suma de las posibilidades del testimonio y de la ficción. Si en *Tiempo pasado*, Beatriz Sarlo mencionaba la preponderancia actual del testimonio para la existencia colectiva, para la recuperación de la memoria y para la participación en el sufrimiento, en ese mismo trabajo la autora también menciona la ficción como una fuerza eficaz de

---

<sup>756</sup> VALLEJO (2001), p. 109.

<sup>757</sup> ROBIN, p. 57. [Las cursivas son mías.]

<sup>758</sup> VALLEJO (2001), p. 78.

<sup>759</sup> VALLEJO (2001), p. 168.

<sup>760</sup> VALLEJO (2001), p. 169.

descripción del horror: “[a] literatura, é claro, não dissolve todos os problemas colocados, nem pode explicá-los, mas nela um narrador sempre pensa de *fora* da experiência, como se os humanos pudessem se apoderar do pesadelo, e não apenas sofrê-lo”<sup>761</sup>. En el caso de *El desbarrancadero*, testimonio y ficción marchan paralelamente: el acontecimiento real, el hermano del autor murió de sida, la muerte del padre es real. Y el narrador, que sufre la experiencia referida por Sarlo: no está *fuera* y se apodera de una pesadilla a través de la memoria, aunque el texto que escribe sea literario y, por lo tanto, ficcional. Evocando el pasado y construyendo el “yo” en la medida en que se desarrolla su trabajo de escritura, Fernando Vallejo supo apoderarse de la verdad testimonial y de la ficción para producir una obra que se inscribe totalmente en las problemáticas contemporáneas de la “cultura de la memoria” y de la “era de la autenticidad”.

A la obra de Vallejo podemos hacerle las mismas preguntas que hizo Fernando Savater a la obra de Beckett y de Cioran:

¿Cuáles son los derechos de la desesperanza? ¿Puede edificarse un discurso atareado en negarlo todo y en negarse, en desmentir sus prestigios, su fundamento y su alcance, su *verosimilitud* misma? ¿No es el escribir una tarea afirmativa siempre, de un modo u otro, apologética incluso en la mayoría de los casos? ¿Cómo se compagina la escritura con la demolición radical, que nada respeta ni propone en lugar de lo demolido, que no se reclama de tal o cual tendencia, ni quisiera ver triunfante cosa alguna sobre las borradas ruinas de las anteriores; cómo se compagina el texto con las lágrimas, las palabras con los suspiros, el discurso racional con el punto de vista de la piedra o de la planta?<sup>762</sup>

La respuesta, para Savater: “no puede venir de un exterior que las obras de esos autores niegan: es preciso volver al interior del texto mismo, (...) convencerse de que *dentro* tampoco hay nada. Leer a Beckett o a Cioran es reasumir, una y otra vez, la experiencia de la *vaciedad*.”<sup>763</sup>. Y, dentro de esa comprensión del vacío, conquistar la lucidez. El desencantamiento de Vallejo proviene de su escepticismo, de su constante desmontaje del mundo y del lenguaje, de su permanente rabia. ¿Para qué, entonces, la escritura de

---

<sup>761</sup> Beatriz Sarlo, *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2005), Rosa Freire d’Aguiar, trad. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007, p. 119.

<sup>762</sup> Fernando Savater, “Sobre E. M. Cioran” en E. M. Cioran, *Breviario de podredumbre* (1949), Fernando Savater trad. y prólogo, Madrid, Taurus, 1972, p. 7.

<sup>763</sup> SAVATER, p. 7.



la desesperanza, de la rabia y del insulto? Parece que Fernando se sirve de ella en una búsqueda de lucidez: esa tentación contemporánea. El narrador, al afirmar después de la muerte del hermano que nada es cierto, que todo es un desbarrancadero sin escapatoria frente al desencantamiento y al vacío, asume como su labor la narración de ese mismo desbarrancadero tal y como lo percibe. Y, de esta forma, utiliza la escritura y la memoria como ejercicios de construcción y de incertidumbre para exponer la ruina (física y moral) del tiempo en que vive. Abdica de Dios, de la patria, de la familia, de la persona, a cambio de la lucidez.

La selección de estos dos autores colombianos contemporáneos, Héctor Abad Faciolince y Fernando Vallejo, y de estas cuatro obras en particular, publicadas en la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI, se debe a que todas son narrativas urbanas que presentan rasgos diferentes en su representación de la ciudad. Ambos novelistas son recreadores, inventores e intérpretes de cierta urbanidad latinoamericana, y particularmente colombiana. Si en *Basura* estamos frente a una descripción de Medellín más en el sentido clásico de escenario que envuelve la narración y, por eso mismo, dependiente de la misma; en *Angosta* nos enfrentamos a la recreación, más o menos alegórica y paródica, y a la invención de un espacio urbano que potencia y fomenta el discurso. La construcción imaginaria de Angosta es el móvil para la narración, de aquí la pormenorizada descripción de esa ciudad y la constante referencia a la forma como modela a los personajes que en ella habitan (sería una especie de novela “sinóptica”, donde la multiplicidad de la experiencia urbana está enfatizada para que la ciudad misma funcione como tema del discurso y como catalizador de las acciones de los personajes). Ya en *La virgen de los sicarios*, la ciudad está presentada como un retrato “real” de Medellín y nos es revelada a través del deambular del narrador y de su inmersión en el submundo violento de los sicarios y de las barriadas. A través de su discurso, entendemos cómo la ciudad modela los personajes lingüística y socialmente: en una urbe donde la violencia es generalizada, los individuos responden pasivamente o se dejan influir moralmente por ella. En *El desbarrancadero* encontramos el mismo molde urbano de la ciudad violenta y degradada física y éticamente, sin embargo, Medellín nos es presentada ya no como teniendo oposiciones – la ciudad alta (de los marginados) y la ciudad baja (de la clase media) – sino más bien expuesta en un espacio más cerrado (la ciudad baja degradada donde se localiza la casa familiar) que se relaciona con las dos grandes nociones que Vallejo pretende afirmar en su obra: la ciudad del pasado versus la ciudad del presente

– o sea, la ciudad de la memoria versus la ciudad real (aquí también se incluye la oposición entre el campo y la ciudad) – y finalmente la degradación de la sociedad en general que nos es presentada por el espacio cerrado de la narrativa como símbolo de la sociedad corrompida moralmente: sus habitantes representan la degradación de la sociedad y la narración de la enfermedad como problema social refiere la narración de la degeneración del cuerpo social. Es lo que Blanche Gelfant<sup>764</sup> describiría como novela urbana de tipo “ecológico”, es decir, una novela que se centra en una pequeña unidad espacial donde se explora en detalle el modo de vida de ese lugar: Pero, como ya se dijo, en Vallejo la descripción de la casa familiar y de la enfermedad sirve como propiciador narrativo para la descripción en forma metonímica de Medellín y de la patología social urbana. De esta forma, su narrativa, nítidamente urbana, nos permite la transposición de sus problemáticas en términos del debate contemporáneo de la moralidad (en realidad, todas las obras analizadas, de una u otra forma, construyen su relato en torno a las problemáticas de la violencia y vivencia urbanas y a la consecuente pérdida de referentes como la familia, la comunidad, la nación y la ética).

---

<sup>764</sup> Cfr. Blanche Gelfant, *The American City Novel*, Norman, University of Oklahoma Press, 1954. En este ensayo, Gelfant caracteriza las novelas sobre la ciudad en tres tipos: “el retrato” (que en nuestro caso serviría para describir *La virgen de los sicarios*), “la sinóptica” (*Angosta*), y “la ecológica” (*El desbarrancadero*). Como ya mencionamos, *Basura* utiliza una forma más tradicional de novela urbana: la ciudad como escenario o trasfondo.

## VIII. Buenos Aires: las interminables construcciones de una ciudad – narración, memoria e historia

“Buenos Aires no es una ciudad sino un conjunto de ciudades yuxtapuestas.”<sup>765</sup>

Dentro de los países que forman América Latina, la República de Argentina se coloca, junto con Brasil y Uruguay, dentro de un marco distinto<sup>766</sup>. Si bien todos los países del continente americano formaron a partir del siglo XV un lugar de destino y de colonización europeos, después de las independencias en el inicio del siglo XIX llevadas a cabo por la mayor parte de los países latinoamericanos, la política interna argentina siguió un rumbo diferente al de los otros países del continente y se caracteriza por una sociedad profundamente marcada por el fenómeno de la inmigración. En 1810 se inició en Buenos Aires la Revolución de Mayo que derrocó al virrey español Cisneros en la que se organizó una junta de gobierno integrada en su mayoría por criollos y que dio origen a la Guerra de la Independencia de las Provincias Unidas del Río de la Plata contra España entre 1810 y 1824. En este marco, en 1828 la Provincia Oriental fue declarada independiente y fue formado el estado de Uruguay.

El general Julio Argentino Roca controló durante un cuarto de siglo (entre 1880 y 1904) la vida política del país y fue la gran figura de la organización del Estado argentino. El periodo iniciado por el gobierno de Roca es fundamental para la construcción de la ciudad de Buenos Aires (fundada en 1536 por Pedro de Mendoza) que André Malraux denominó como “la capital de un imperio imaginario”, expresión que sería retomada como título para un conjunto de ensayos dirigido por Horacio Vázquez-Rial<sup>767</sup>. Ese imperio imaginario se fundó sobre dos importantes postulados. Primero, el general Roca dirigió entre 1878 y 1884 la Campaña del Desierto que

---

<sup>765</sup> Federico Rahola y Tremols, 1905, citado en Clara Braun; Julio Cacciatore, “El imaginario interior: el intendente Avelar y sus herederos. Metamorfosis y modernidad urbana”, p. 43 en VÁZQUEZ-RIAL (1996a), pp. 31-71.

<sup>766</sup> La razón de esta distinción se debe al fenómeno migratorio que estos tres países sufrieron a partir del final del siglo XIX y principios del XX. A pesar de que Brasil recibió una ola migratoria considerable desde Europa, Asia y África, su población no dejó de ser considerada mestiza, con marcas evidentes de mezcla étnica y cultural de la población europea, aunque también de la indígena y la africana. Uruguay y Argentina se presentan de manera diferente. Su población mantuvo los rasgos étnicos de ascendencia europea y blanca. Como afirma Gonzalo Varela Petito, “Argentina y Uruguay. Crisis compartidas” en REY TRISTÁN, pp. 53-71: “[l]as dos naciones renuevan por completo su perfil demográfico y cultural, distanciándose del carácter predominantemente mestizo, mulato e indio propio de América Latina, lo que alienta el prejuicio de ser ‘europeos’ y en Argentina, junto con la riqueza acumulada, ayuda a forjar un sentido de destino manifiesto frustrado luego de 1930” (p. 54).

<sup>767</sup> VÁZQUEZ-RIAL (1996a).

constituye una serie de incursiones militares en los territorios pampeanos y patagónicos dominados por los indígenas de modo a que se incorporasen esos territorios al sistema productivo nacional (a través de la repartición de los mismos entre los miembros de la Sociedad Rural, que financió la expedición). Con la sumisión y la aniquilación de los indígenas y la ocupación de sus territorios, la economía argentina en esos años alcanzó altos niveles de crecimiento a través del modelo de la agro-exportación (o sea, la producción de carne y grano con destino al mercado europeo). Así, teniendo el general Roca: “terminado con la cuestión indígena”<sup>768</sup> quedaba la preocupación de poblar el país a través de la política: “gobernar es poblar”<sup>769</sup>, afirmación de Juan Bautista Alberdi, y ese nuevo asentamiento y ambicionada inmigración se esperaba europea, especializada y civilizada. Estaba en marcha la política de delinear Argentina como un país civilizado, de aspiración europea, moderna y positivista. Este grande dilema entre “civilización o barbarie”, expuesta por el escritor y también presidente de la república entre 1869 y 1874, Domingo Faustino Sarmiento en *Facundo*<sup>770</sup> fue llevado a cabo de forma más consistente a partir de la década del ochenta del siglo XIX por el general Roca, que, como vimos, no solamente exterminó la “barbarie” (o sea, las comunidades autóctonas del territorio argentino) sino que estimuló la “civilización” con la asunción del modo de vida europeo (en la arquitectura, en las artes, en el pensamiento político, social y económico), por la consiguiente estimulación de una inmigración ilustrada y por la configuración de Argentina a través de la utilización de Buenos Aires como dispositivo ideológico, como una nación urbana desarrollada y moderna (a través de un proceso alto de urbanización y construcción arquitectónica – en la capital –, obras

---

<sup>768</sup> Horacio Vázquez-Rial, “El Ochenta”, p. 91 en VÁZQUEZ-RIAL (1996a), pp. 91-109. En el prólogo de este libro, Vázquez-Rial aclara: “cuando hablamos de población nativa nos estamos refiriendo en buena parte a hijos de inmigrantes europeos nacidos en territorio argentino, y no a descendientes netos de pobladores primitivos, exterminados, reducidos o mezclados en las distintas fases de la expansión del latifundio. Sería un grave error creer que en el territorio argentino, fuera de las escasas y mal atendidas reducciones, queda algún descendiente puro de las tribus halladas por los españoles a partir de 1515”, Horacio Vázquez-Rial, “Superpoblación y concentración urbana en un país desierto”, p. 26 en VÁZQUEZ-RIAL (1996a), pp. 21- 28.

<sup>769</sup> BRAUN; CACCIATORE, p. 32.

<sup>770</sup> Publicado como folletín en 1845, llevaba como título original *Civilización y barbarie, Vida de Juan Facundo Quiroga*. Para Sarmiento “[e]l mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes (...) Al sur y al norte, acéchanla los salvajes”, Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo* (1845), Caracas, Ayacucho, 1993, p. 23. Después haciendo la comparación entre Facundo y el general Paz: “dignas personificaciones de las dos tendencias que van a disputarse el dominio de la República. Facundo, ignorante, bárbaro (...) dominándolo todo por la violencia y el terror (...) Paz es, por el contrario, el hijo legítimo de la ciudad, el representante más cumplido del poder de los pueblos civilizados (...) de la civilización europea, que estamos amenazados de ver interrumpida en nuestra patria” (140-141). Así, los bárbaros – los indígenas en un primer momento y los gauchos en otro – amenazan con interrumpir la civilización de matriz europea que tiene su base en la ciudad, en el espacio urbano civilizado.

públicas y de salubridad, la construcción de las vías férreas y de nuevas instalaciones portuarias, etcétera). Sin embargo, si bien la inmigración europea para Argentina fue masiva, ésta no generó los efectos esperados, ya que los inmigrantes eran sobre todo pobres e iletrados, oriundos sobre todo de zonas periféricas de Italia y España<sup>771</sup>. Casi inmediatamente, esta política de recepción migratoria originó serios conflictos sociales internos y provocó la xenofobia, la tugurización y el discurso nacionalista de protección contra el extranjero. Así, como menciona Vázquez-Rial en el prólogo del libro ya citado: “[e]ntre 1857 y 1957 la Argentina recibió a más de cuatro millones y medio de inmigrantes”<sup>772</sup>, que, si en un primer momento eran fomentados con el propósito de aumentar la población rural y la producción agrícola, muy pronto se concluyó que esa población inmigrante terminaba por establecerse en zonas urbanas, sobre todo en la ciudad de Buenos Aires (en 1914, el porcentaje de extranjeros sobre la población total de la ciudad es de 42,7%<sup>773</sup>). Esta inmigración masiva y la inminente llegada de una migración interna de la provincia para la capital fueron algunas de las causas de la radical modificación del tejido urbano a nivel social y arquitectónico de Buenos Aires. Si como afirma Aurora Sánchez:

Hasta hacia muy poco, Buenos Aires había conservado el carácter que España le había impreso: trazado en damero, solares espaciosos, edificaciones bajas, sobrias, con poco color en su exterior, y una profusa presencia de iglesias (...) Albergaba una población predominantemente hispana en su origen, y una sociedad monolíticamente católica, piadosa y de costumbres austeras (...) <sup>774</sup>

Sin embargo, todo se modificó con la llegada de la inmigración y de las reformas liberales. Buenos Aires dejó de ser “La gran aldea”, nombre de una novela publicada en 1882 por Lucio Vicente López, sobre esa ciudad, de población católica y predominantemente hispana, para iniciar el camino hasta su actual configuración de metrópolis o posmetrópolis, dependiendo del término que se utilice para definir la tercera mayor ciudad de América Latina (después de Ciudad de México y São Paulo) y una de las veinte mayores ciudades del mundo, de carácter cosmopolita y repleta de inmigrantes. Esta nueva situación, sin embargo, dio origen a varios discursos

---

<sup>771</sup> Cf. BRAUN; CACCIATORE, p. 32.

<sup>772</sup> VÁZQUEZ-RIAL (1996b), p. 26.

<sup>773</sup> VÁZQUEZ-RIAL (1996b), p. 24.

<sup>774</sup> Aurora Sánchez, “Una crítica al sistema: católicos y nacionalistas”, p. 141 en VÁZQUEZ-RIAL (1996a), pp. 139-158.

nacionalistas y tradicionalistas al inicio del siglo XX que: “[c]omenzaron por impugnar los conceptos de progreso, materialismo y cosmopolitismo, oponiendo lo ‘nativo’ a lo ‘extranjero’. Revalorizaron la raíz hispánica de la Argentina previa a la inmigración y las reformas liberales”<sup>775</sup>. Esta nueva situación llevó a que, por ejemplo, el ejército nacionalista comenzase: “a percibirse a sí mismo como aquel que después de haber doblegado al gaucho, tenía por delante la misión de ‘argentinizar’ al ‘gringo’ y formar al argentino”<sup>776</sup>. Esta y otras causas serán expuestas por Pilar Calveiro en su ensayo “Argentina, las suturas de la memoria”<sup>777</sup> para hacer un análisis histórico de las razones sociales, políticas y militares del siglo XX argentino que contó con seis golpes militares<sup>778</sup>, siendo, sin embargo, el último, ocurrido en 1976 y cuya consecuencia, la dictadura, duró hasta 1983, el más conocido. Con todo, la especialista en Ciencias Políticas, demuestra cómo este último golpe militar estaba históricamente insertado en una cierta tradición y tenía relaciones con diferentes momentos clave de la historia argentina, principalmente en el poder delegado al ejército por el propio Estado y la visión más o menos generalizada de que este era capaz de establecer el orden público, político, social y económico en momentos de crisis institucional.

A partir de 1930, como refieren Adrián Gorelik y Graciela Silvestri, el proceso de urbanización en Argentina, y más concretamente en Buenos Aires, se insertó en un marco nostálgico: “for a mythical origin and a mythical destiny”<sup>779</sup> de manera a transformar Buenos Aires en la: “ideological embodiment of four hundred years of predestined utopia”<sup>780</sup>. El historiador urbano y la arquitecta argentinos analizan la inserción de movimientos urbanísticos de la vanguardia, como Le Corbusier y Hegemann, y el deseo de diferenciar Buenos Aires de otras capitales latinoamericanas<sup>781</sup> y también de las capitales europeas<sup>782</sup>. Esta utopía intentaba proporcionar un mapa

---

<sup>775</sup> SANCHÉZ, p. 148.

<sup>776</sup> SANCHÉZ, p. 155.

<sup>777</sup> Pilar Calveiro, “Argentina, las suturas de la memoria” en REY TRISTÁN, pp. 293-308.

<sup>778</sup> El primer golpe militar del siglo XX ocurrió en 1930. Le siguieron otros en 1943, 1955, 1962, 1966 y el último en 1976.

<sup>779</sup> Adrián Gorelik; Graciela Silvestri, “The Past as the Future: A Reactive Utopia in Buenos Aires”, p. 427 en SARTO; RÍOS; TRIGO, pp. 427-440 [“por un origen y un destino míticos”. La traducción es mía.]

<sup>780</sup> GORELIK; SILVESTRI, pp. 427-428 [“en la encarnación ideológica de cuatrocientos años de utopía predestinada”. La traducción es mía.]

<sup>781</sup> GORELIK; SILVESTRI, p. 430: “it promoted the homogenization of the popular suburbs with the traditional cities, which made Buenos Aires unique among Latin American cities”. [“promovió la homogenización de los suburbios populares con la ciudad tradicional, y que hizo Buenos Aires única entre las ciudades de América Latina”. La traducción es mía.]

<sup>782</sup> GORELIK; SILVESTRI, p. 430: “this urban expansion made it possible to identify Buenos Aires ‘with ultra-modern great urban clusters, so different from traditional European cities’”. [“esta expansión

urbano distinto y completamente moderno y que buscaba: “to erase the conflicts that kept up the traces of uncertainty”<sup>783</sup>, terminó, concluyen los ensayistas, como: “another lost historical opportunity”<sup>784</sup>, ya que no supo resolver los problemas que estaban inmersos en ese programa urbanístico ni reformar y reformular otras opciones cuando hubo necesidad. En el postfacio de *miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*, Gorelik cuestiona de qué forma los imaginarios urbanos y los espacios urbanos se encuentran en colisión entre una crítica ya agotada del fenómeno de los imaginarios urbanos dentro de los estudios culturales y una organización de la ciudad cada vez más en crisis: “en ciudades como Buenos Aires, donde en la última década gobernantes y técnicos de diferente color político se han especializado en hacer la mímica de los discursos de las renovaciones urbanas europeas mientras favorecían por igual la formación de un paisaje completamente novedoso de fractura social y urbana”<sup>785</sup>, que contribuyen a un debilitamiento de la crítica (con especial referencia a los lugares comunes que divulgan) y a una disolución de los proyectos de sociabilidad y de democratización urbanas. La ciudad de Buenos Aires es, entonces, la ciudad fraccionada, no solamente en términos sociales, económicos y geográficos, sino también en términos del imaginario. Es por eso fundamental comprender qué imaginarios sobre la ciudad y su población contribuyen para su análisis histórico y literario.

Buenos Aires es tal vez la ciudad latinoamericana más analizada por los críticos literarios del continente. En dos libros que analizan exactamente la temática de la ciudad en la literatura hispanoamericana es evidente el privilegio dado a esta ciudad en particular. En *Escrituras de la ciudad* editado por José Carlos Rovira, Buenos Aires tiene derecho a cuatro capítulos (La Habana y Lima tienen derecho a uno respectivamente) que analizan la ciudad a través de la poesía de Oliverio Girondo, de los textos de Jorge Luis Borges y a través del análisis literario del fenómeno del *conventillo* y de las casas tomadas en esa misma literatura. Ya en el libro coordinado por Rosalba Campra *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina* la predominancia de Buenos Aires es notable: nada menos que ocho capítulos donde se analiza sobre todo a Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Leopoldo

---

urbana hizo posible identificar Buenos Aires ‘con el grupo de grandes urbes ultramodernas, tan diferentes de las ciudades tradicionales europeas’” La traducción es mía.]

<sup>783</sup> GORELIK; SILVESTRI, p. 439. [“borrar los conflictos que mantenían los rastros de incertidumbre”. La traducción es mía.]

<sup>784</sup> GORELIK; SILVESTRI, p. 439. [“otra oportunidad histórica perdida”. La traducción es mía.]

<sup>785</sup> Adrián Gorelik, *miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, p. 277.

Marechal y Julio Cortázar, cuando la Ciudad de México, La Habana y Lima tienen derecho a apenas una y Santiago de Chile a dos. Primero sería importante resaltar la ausencia en ambos libros de varias ciudades latinoamericanas importantes en la literatura y después intentar comprender la razón del análisis excesivo de la ciudad argentina. Otra diferencia que se pretende realzar con el estudio en cuestión es que al contrario de los libros arriba citados, este análisis narrativo de la ciudad latinoamericana se centra, sobre todo, en autores contemporáneos, pero aborda también, claro, tangencialmente los autores que cronológicamente contribuyeron para el mapa narrativo urbano latinoamericano, como en el caso *porteño* los mencionados Arlt, Borges o Cortázar. Este análisis de Buenos Aires se centra, entonces, sobre todo, en tres obras específicas de escritores argentinos: Edgardo Cozarinsky y *Vudú urbano*, Ricardo Piglia y *La ciudad ausente*, César Aira y *La villa*. Estas tres obras se distanciarán en cuanto representaciones urbanas – la primera, construirá una representación de Buenos Aires a partir de la distancia provocada por el exilio y la ciudad será narrada simultáneamente (como un palimpsesto espacial y temporal de París) a través de procesos claramente artificiales y cinematográficos donde pasado y presente se entrecruzarán a través de los procesos de la memoria; la segunda, representará la ciudad a través y sobre una tradición literaria específica, la argentina, donde el problema de la representación y de la narración actuarán como temas de la novela, así como la problemática de la memoria y de la narración del pasado en tiempos posdictatoriales; la tercera trabajará sobre una figuración más “realista”, la descripción de la división geográfica y social patente en Buenos Aires a través de la imagen-espacio de la *villa-miseria*, sin ser, con todo, una obra de “realismo social”.

### **VIII. 1. Edgardo Cozarinsky y la crónica del exilio: París como palimpsesto de Buenos Aires**

París, como nos recuerda Edward Said: “may be a capital famous for cosmopolitan exiles, but it is also a city where unknown men and women have spent years of miserable loneliness”<sup>786</sup>. Es también una ciudad conocida por el exilio latinoamericano

---

<sup>786</sup> Edward Said. “Reflections on Exile” (1984), p. 139, en Robinson, Marc (ed.), *Altogether Elsewhere: Writers on Exile*, Boston, Faber & Faber, 1994, pp. 137-149. [“puede ser una capital famosa por los



durante la segunda mitad del siglo XX, cuando golpes militares, dictaduras y conflictos armados asolaron gran parte del territorio latinoamericano. Si bien ese exilio muchas veces se confunde con el “exilio cosmopolita” que menciona Said (por París pasaron Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Juan José Saer, Severo Sarduy o Edgardo Cozarinsky, para mencionar solamente algunos escritores e intelectuales latinoamericanos destacados) es evidente que la capital francesa recibió inúmeros exiliados, expatriados, emigrantes y refugiados latinoamericanos que no eran intelectuales y que no escribieron sobre su permanencia en Europa. En su breve ensayo, Said distingue las cuatro condiciones de diáspora que caracterizan el siglo XX. Si bien para Said cualquier individuo que de alguna forma esté impedido de regresar a su país es un exiliado, éste hace la distinción entre cuatro categorías: los refugiados: “are a creation of the twentieth-century state. The word ‘refugee’ has become a political one, suggesting large herds of innocent and bewildered people requiring urgent international assistance”<sup>787</sup>. Mientras que los expatriados: “voluntary live in an alien country, usually for personal or social reasons”<sup>788</sup>. Ya los emigrantes: “enjoy an ambiguous status. Technically, an émigré is anyone who emigrates to a new country. Choice in the matter is certainly a possibility”<sup>789</sup>. Para Said la definición de exiliado es más problemática y se caracteriza por: “a discontinuous state of being. Exiles are cut off from their roots, their land, their past”<sup>790</sup>, y hasta más “poética” ya que posee lo que designa como: “a touch of solitude and spirituality”<sup>791</sup>, y tal vez por eso mismo, para el crítico no sea sorprendente que gran parte de los exiliados sean escritores, activistas políticos o intelectuales, o sea, ocupaciones que: “requires a minimal investment in objects and places a great premium on mobility and skill. The exile’s new world, logically enough, is unnatural, and its unreality resembles fiction”<sup>792</sup>.

---

exilios cosmopolitas, pero también es una ciudad donde hombres y mujeres desconocidos pasaron años de soledad miserable”. La traducción es mía.]

<sup>787</sup> SAID (1994), p. 144. [“son la creación del estado del siglo veinte. La palabra ‘refugiado’ se volvió política, sugiriendo una vasta multitud de personas inocentes y desconcertadas que requieren asistencia internacional urgente”. La traducción es mía.]

<sup>788</sup> SAID (1994), p. 144. [“viven voluntariamente en un país extranjero, normalmente por razones personales o sociales”. La traducción es mía.]

<sup>789</sup> SAID (1994), p. 144. [“Disfrutan de un estatuto ambiguo. Técnicamente, un emigrante es alguien que emigra para un nuevo país. En principio, existe la posibilidad de elección”. La traducción es mía.]

<sup>790</sup> SAID (1994), p. 140. [“un discontinuo estado de ser. Los exiliados se ven separados de sus raíces, de su tierra, de su pasado”. La traducción es mía.]

<sup>791</sup> SAID (1994), p. 144. [“un dejo de soledad y espiritualidad”. La traducción es mía.]

<sup>792</sup> SAID (1994), p. 144. [“requieren de una inversión mínima en objetos y que se valúan fuertemente con la movilidad y la técnica. El nuevo mundo del exiliado, como es lógico, no es natural y su irrealidad se asemeja a la ficción”. La traducción es mía.]

La prosa de Edgardo Cozarinsky alude recurrentemente al exilio, ya sea al argentino, ya sea a otros casos históricos de exilio. En su obra *La novia de Odessa*, por ejemplo, de 2001, los cuentos versan sobre innúmeros exilios y migraciones que tienen como escenario las ciudades de Viena, Lisboa, Budapest, Odessa, Buenos Aires, París o Gualeguay. En el cuento que da nombre al libro, se narra el exilio de los judíos en Rusia y en Ucrania en 1890 con rumbo a Argentina donde: “del otro lado del océano hay una tierra de pura posibilidad, un país joven donde un judío como él puede llegar a poseer un pedazo de tierra”<sup>793</sup>. Manuela Fingueret en su ensayo “Las inmigraciones judías: del campo a la ciudad. Del gaucho judío al cuentero de barrio” analiza esas migraciones de judíos que se iniciaron en el año de 1889 y cuyos migrantes escapaban de la miseria, de los conflictos y persecuciones y que llegaban al territorio argentino con la ilusión de: “construir una vida judía vinculada a la tierra en un país que propiciaba la libertad de cultos, de educación y de pensamiento”<sup>794</sup>, sin embargo, como relata la autora: “el llamado crisol de razas, cuya práctica activa generó más brotes de discriminación nacionalista que posibilidades de una verdadera integración plural”<sup>795</sup>. Pero la prosa de Cozarinsky relata también los exilios de judíos durante la Segunda Guerra Mundial rumbo al continente americano y de paso por Lisboa en “Hotel de emigrantes” o el regreso de tierras dejadas por familiares como sucede en el cuento “Budapest”. En sus cuentos, los personajes están siempre desarraigados, aún si viven en el país donde nacieron, lo que parece insinuar que el concepto de exilio es más extenso y multifacético de lo que el mismo concepto teórico. En estos cuentos podemos constatar cómo el espacio urbano funciona recurrentemente como un palimpsesto. Si en “Budapest”, el personaje principal, David, un argentino que vive en París viaja a Budapest, la ciudad de donde la madre tuvo que escapar en 1938 y donde se sobreponen dos relatos – el taxista que lo transporta del aeropuerto para la ciudad narra la historia reciente de la capital húngara, liberada del yugo soviético, al mismo tiempo que David compone la narración de la ciudad legada por su madre:

Así fue descubriendo el paisaje urbano, pálidamente iluminado por un invisible sol de febrero, filtrándolo a través de imágenes superpuestas: un palimpsesto donde los

---

<sup>793</sup> Edgardo Cozarinsky, “La novia de Odessa”, p. 12 en Cozarinsky, Edgardo, *La novia de Odessa* (2001), Barcelona, Emecé Editores, 2002, pp. 9-19.

<sup>794</sup> Manuela Fingueret, “Las inmigraciones judías: del campo a la ciudad. Del gaucho judío al cuentero de barrio”, p. 302 en VÁZQUEZ-RIAL (1996a), pp. 302-309.

<sup>795</sup> FINGUÉRET, p. 303.

rayos X de su memoria le devolvían en silencio los recuerdos de infancia de una emigrada y, simultáneamente, el conductor leía en cada calle, en cada plaza, la turbulenta historia posterior.<sup>796</sup>

También en “Hotel de emigrantes” el narrador-protagonista viaja a Lisboa para descubrir cómo vivió su abuelo durante la Segunda Guerra Mundial en esa ciudad. Este cuento se nos presenta en primera persona y el narrador tiene la sospecha de que su abuelo no es aquel que después viajó a los Estados Unidos con su abuela, sino otro que le cedió el lugar. Esta usurpación y su descubrimiento son fundamentales para que los personajes establezcan una historia de sus identidades. En este cuento, Lisboa nos es descrita como una ciudad llena de fantasmas, ya que para el narrador: “Lisboa es un palimpsesto donde el itinerario de mi abuelo se entrelaza con los de tantos otros”<sup>797</sup>. Durante su permanencia en la capital portuguesa el protagonista va intentando construir un mapa personal e histórico de los millares de emigrantes que pasaron o después se establecieron en aquella ciudad en el periodo de la Gran Guerra.

Es, sin embargo, en *Vudú urbano*, que la noción de palimpsesto se consolida en la obra de Cozarinsky. Dentro de una tradición que podríamos declarar que se alimenta sobre todo de la experiencia narrativa del también argentino Julio Cortázar, Cozarinsky construye Buenos Aires como territorio sobrepuesto al de París. En el cuento “El otro cielo”, Cortázar narra el desdoblamiento de un mismo personaje, el narrador, entre dos tiempos y dos espacios: el de Buenos Aires en los años cuarenta y el de París a finales del siglo XIX. En Buenos Aires vive una vida convencional: es corredor en la Bolsa, vive con su madre y tiene una novia que no ama, Irma. En París, el narrador vive una vida plena y tiene relaciones con Josiane, una prostituta, siendo notorio que la vida del narrador con Josiane simboliza su fuga de la soledad y de la realidad cotidiana, en cuanto que su vida con Irma es el regreso a la soledad y a la incomunicación. Es en París que su iniciación como buscador, como perseguidor, se da, en los términos en que estos conceptos se establecen dentro de la prosa cortazariana (una búsqueda que sobrepasa la realidad en sí misma y que busca algo trascendente que la justifique). A pesar de desear liberarse de su madre, de su relación con Irma y de su trabajo, todo

---

<sup>796</sup> Edgardo Cozarinsky, “Budapest”, p. 69 en Cozarinsky, Edgardo, *La novia de Odessa* (2001), Barcelona, Emecé Editores, 2002, pp. 69-81.

<sup>797</sup> Edgardo Cozarinsky, “Hotel de emigrantes”, p. 124 en Cozarinsky, Edgardo, *La novia de Odessa* (2001), Barcelona, Emecé Editores, 2002, pp. 107-142.

demasiado insípido y rutinario, al momento de la decisión entre una de las realidades, prevalece la realidad argentina:

Solo sé que de a ratos perdidos me iba a caminar como consuelo por el Pasaje Güemes, mirando hacia arriba (...) y pensando cada vez con menos convicción en las tardes en que me había bastado vagar un rato sin rumbo fijo para llegar a mi barrio y dar con Josiane en alguna esquina del atardecer. Nunca he querido admitir que la guirnalda estuviera definitivamente cerrada y que no volvería a encontrarme con Josiane.<sup>798</sup>

Si como refiere Alejandra Pizarnik: “‘El otro cielo’ es, antes que nada, un lugar de encuentro con la ‘belleza convulsiva’ y con una perfección no poco terrible”<sup>799</sup>, que terminará por resultar en fracaso, ya que el narrador sucumbirá delante de la belleza y la perfección ofrecida y aceptará lo que Emir Rodríguez Monegal denomina como un desenlace irónico: “el yo acepta pasivamente la muerte – la mujer que no desea, el trabajo, el país”<sup>800</sup>, sabiendo que lo que lo mantendría vivo sería esa posibilidad de elaborar una existencia libre. Pero es una vez más Pizarnik la que nos da el verdadero eje del cuento de Cortázar: “[I]a probabilidad de que una de las historias consista en situaciones imaginarias del narrador-protagonista no compromete su autonomía literaria”<sup>801</sup>. De esta forma, también “El viaje sentimental” que forma parte de *Vudú urbano* no necesita de probar si lo que el personaje vive es o no imaginario, ya que su autonomía literaria está salvaguardada.

Fue también Julio Cortázar el que mejor narró la sobreposición espacial de Buenos Aires con otras ciudades europeas, sobre todo, París. En *Rayuela*, Cortázar divide la obra entre “Del lado de allá” y “Del lado de acá”, o sea entre París e Buenos Aires, donde la ciudad aparece dividida en dos, o mejor, como una ciudad actúa como doble de otra: “existe una única ciudad virtual, que es a la vez París y Buenos Aires”<sup>802</sup>. Es, sin embargo, en *62. Modelo para armar* que Cortázar define Buenos Aires a través de su ausencia, ya que las ciudades donde transcurre la acción son París, Londres, Viena y nunca Buenos Aires, con todo, esa “zona” en que ocurre la narración actúa como un

---

<sup>798</sup> Julio Cortázar, “El otro cielo” p. 37 en Cortázar, Julio, *Los Relatos, 3 Pasajes*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, pp. 14-37.

<sup>799</sup> Alejandra Pizarnik, “Notas sobre un cuento de Julio Cortázar: El otro cielo”, p. 325 en Pedro Lastra (ed.). *Julio Cortázar*, Madrid, Taurus Ediciones, 1986.

<sup>800</sup> Emir Rodríguez Monegal, “Le fantôme de Lautréamont” en LASTRA, p. 147.

<sup>801</sup> PIZARNIK, p. 320.

<sup>802</sup> CAMPRA (1989b), p. 115.

espacio en que confluyen todas las ciudades. Esa ciudad-collage (compuesta de todas las ciudades) aglomera, por lo menos implícitamente, Buenos Aires: “Buenos Aires está allí, visible como un agujero en la trama”<sup>803</sup>.

Dentro de este marco cortazariano, Cozarinsky también narrará Buenos Aires a través de la sobreposición espacial y temporal, a través de la reescritura a partir del palimpsesto. De este modo, la representación de Buenos Aires aparecerá como un guión cinematográfico, con aquello que posee de real y de artificio. Al buscar una vieja radiografía, el personaje principal encuentra el boleto de avión que nunca utilizó para regresar a Buenos Aires. Después de ese incidente, y después de destruir el boleto de avión encontrado, el protagonista se pasea por la noche parisina que rápidamente se transforma en Buenos Aires. De esta forma, el narrador en tercera persona se transforma también en narrador en primera persona, que aparece como aquel que escribe el que estamos leyendo y que nos cuenta la historia de ese personaje que se ve sobrepuesto en Buenos Aires: “[l]a incredulidad lo golpeó, más breve sin duda y más intensa no sólo que estas líneas que escribo sino, tal vez, más aún que la más admirable proeza sintáctica”<sup>804</sup>. Esta sobreposición y actualidad de dos lugares y de dos culturas parece referirse casi textualmente al aspecto positivo y original que Said subraya de la percepción multifocal del exiliado:

Seeing ‘the entire world as a foreign land’ makes possible originality of vision. Most people are principally aware of one culture, one setting, one home; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions, an awareness that – to borrow a phrase from music – is contrapuntal.

For an exile, habits of life, expression or activity in the new environment inevitably occur against the memory of these things in another environment. Thus both the new and the old environments are vivid, actual, occurring together contrapuntally.<sup>805</sup>

---

<sup>803</sup> CAMPRA (1989b), p. 115.

<sup>804</sup> Edgardo Cozarinsky, “El viaje sentimental”, p. 27 en Cozarinsky, Edgardo. *Vudú urbano*, Barcelona, Anagrama, 1985, pp. 25-45.

<sup>805</sup> SAID (1994), p. 148. [“Ver ‘el mundo entero como una tierra extranjera’ hace posible la originalidad de la visión. La mayoría de las personas están concientes principalmente de una cultura, de un escenario, de un hogar; los exiliados están concientes por lo menos de dos, y esta pluralidad de visión da origen a una percepción de dimensiones simultáneas, una comprensión que – para usar un término musical – es contrapuntal. Para un exiliado, los hábitos de vida, la expresión o la actividad en el nuevo ambiente inevitablemente ocurren contra la memoria de esas cosas en otro ambiente. Así, tanto el nuevo como el viejo ambientes son vividos, actuales y ocurren juntos contrapuntalmente. La traducción es mía.]

Así, la percepción vivida de dos ambientes distintos, que ocurren simultáneamente, se traduce ficcionalmente en “El viaje sentimental” con la percepción del personaje de dos realidades que, a pesar de ser geográficamente separadas, se juntan para formar parte de la misma sobreposición a través de la memoria, y en el cuento en cuestión, a través del palimpsesto continuamente reescrito y renovado que la narración posibilita. Sin embargo, en Cozarinsky esta simultaneidad de impresiones que se traduce en la sobreposición de las dos ciudades y de las dos realidades no es sentida como positiva, por el contrario, es percibida como algo terrible y espantable que se representa en la visión de una lápida:

Que hace allí esa lápida? No, la Recoleta no es el Père Lachaise y él no va a dejarse vencer por un brote generalizado, terminal de mala traducción. El corazón le late tan fuerte como si corriera para salvar la vida. (...) Cierra los ojos y no sabe si es porque tiene miedo de ver desvanecerse los últimos añicos de Buenos Aires o porque teme escuchar, una vez más su canción.<sup>806</sup>

Esta “mala traducción” es algo fundamental para comprender la narración. Desde el inicio del cuento, el personaje principal, antes de iniciar su caminata por París y después por Buenos Aires, nos indica que también es traductor y que está traduciendo al español *De la literatura considerada como tauromaquia* de Michel Leiris, obra que el autor utiliza como epígrafe para otro cuento dentro de *Vudú urbano*: “[d]esde un punto de vista estrictamente estético, se trataba para mí de condensar, en estado casi bruto, un conjunto de hechos y imágenes que me negaba a explotar, permitiendo que mi imaginación los trabajara; en resumen: la negación de una novela”<sup>807</sup>. También en la nota final de esta obra, el autor explica:

He escrito estas tarjetas postales en inglés, un ‘inglés de extranjero’ que luego traduje a mi español natal, menos por las razones autobiográficas que para mí hicieron del inglés la lengua de lo literario, de lo imaginario, que para borrar la noción de original, para que ciertos giros hallados al traducir sean luego

---

<sup>806</sup> COZARINSKY (1985), p. 45.

<sup>807</sup> Michel Leiris, *De la literatura considerada como tauromaquia*, citado en COZARINSKY (1985), p. 93.

incorporados en la lengua traducida, hasta que el original mismo se vuelva traducción.<sup>808</sup>

De este modo, el papel de la traducción funciona como una negación del original, pero de manera que transforma la lengua en algo nuevo. Si tomamos en cuenta las reflexiones de Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Kafka. Por una literatura menor* y nos concentramos en la importancia que estos autores dan a la desterritorialización, a la reterritorialización y al concepto de literatura menor entendido no como una literatura de un idioma menor sino como: “la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor”<sup>809</sup> podemos constatar que la traducción de Cozarinsky actúa como un proceso de desterritorialización que permite crear una lengua y una literatura diferentes e incluso revolucionarias que tienen la: “posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad”<sup>810</sup>. Deleuze y Guattari se cuestionan sobre cuantas personas viven una lengua que no es propia y si en ese caso específico se encuentran, sobre todo, los migrantes y las minorías, para estos autores esta problemática concierne a todos: “¿cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor, capaz de minar el lenguaje y de hacerlo huir por una línea revolucionaria sobria? ¿Cómo volvernos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua?”<sup>811</sup>. En Cozarinsky, un migrante argentino en París, esta cuestión es resuelta a través de la escritura en una lengua que no es la propia para luego traducirla para su lengua materna. Pensar y escribir en un idioma ajeno para luego traducir para el original, de forma que se niegue la noción misma de origen y de territorio lingüístico e incluso geográfico (a través de nociones como patria y país), de modo que se cumpla la máxima de Deleuze y Guattari: “[e]star en su propia lengua como un extranjero”<sup>812</sup>. Es, entonces, posible deducir que la traducción en Cozarinsky es también una forma de transgresión. Transgredir viene del latín *transgredi* que originalmente se refiere al espacio. Bertrand Westphal, el teórico de la geocrítica – el estudio de la representación del espacio y de la geografía en la literatura – cita a François Hartog para explicar el significado espacial original de transgresión: “trasgredire significa uscire per hybris dal *proprio* spazio per entrare in uno spazio

---

<sup>808</sup> COZARINSKY, (1985), p. 139.

<sup>809</sup> Gilles Deleuze; Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor* (1975), Jorge Aguilar Mora, trad. México, Ediciones Era, 2001, p. 28.

<sup>810</sup> DELEUZE; GUATTARI, p. 30.

<sup>811</sup> DELEUZE; GUATTARI, p. 33.

<sup>812</sup> DELEUZE; GUATTARI, p. 43.

straniero”<sup>813</sup>. De esta manera, Cozarinsky operaría dos transgresiones: una lingüística y otra espacial, ya que transgrede al traducir y al sobreponer geográficamente las representaciones de Buenos Aires y París (entrando, de ese modo, en un lugar extranjero).

De este modo, en “El viaje sentimental”, el personaje principal al salir de su apartamento, en mitad de una traducción de Leiris, en su tierra de adopción (París) encuentra que esta está traducida en su tierra natal (Buenos Aires). Esta “mala traducción” que denota el personaje en el final del relato está compuesta de elementos escénicos que describen Buenos Aires como una ciudad cinematográfica, por tanto artificial, irreal, donde las personas se comportan como personajes de teatro y el paisaje urbano está calificado como:

[I]mágenes y sonidos de una era revocada, que se ilumina súbitamente, mientras los sets abandonados se llenan con multitudes fantasmales y réplicas de diálogos archivados. Enlazados por un montaje muy libre y una sola misma música ve desfilar una serie de episodios que, ahora, inesperadamente, le parecen menos exaltantes que a los actores que los interpretan, aunque uno de ellos haya sido él mismo (...) Así desempolva el avance para un pretérito próximo estreno, en ya desteñido color de luxe...<sup>814</sup>

Pero la representación de ese Buenos Aires alcanzada abunda en sucesivas descripciones escénicas: “[u]n arco iris de focos aplicados a los troncos de los árboles los empapa en el más estentóreo *technicolor*”<sup>815</sup>; “[é]l no puede detectar ningún verdoso rastro de moho en las fachadas (¿habrá edificios detrás?), ningún atisbo de inconvincente sonambulismo en los extras”<sup>816</sup>; “[s]iempre fuiste un espectador, te mantuviste aparte, sin participar”<sup>817</sup>; “[s]ensible una vez más al decorado antes que a los actores (...) Las puertas vuelven a abrirse y de una película de los años treinta sale la vieja vendedora de flores”<sup>818</sup>; “[e]s un escenario dócil a la voz de Felipeli, que lo recorre sin detenerse, poblándolo con una incesante narración (...) Felipeli no olvida la

---

<sup>813</sup> François Hartog, *Le Miroir d’Herodote*, citado en WESTPHAL, p. 63. [“transgredir significa salir por hibris del espacio propio para entrar en un espacio extranjero”. La traducción es mía.]

<sup>814</sup> COZARINSKY (1985), p. 33. Las cursivas son mías y se relacionan con el guión cinematográfico que adviene de la representación de Buenos Aires hecha por Cozarinsky.

<sup>815</sup> COZARINSKY (1985), p. 31. Las cursivas son mías.

<sup>816</sup> COZARINSKY (1985), p. 35. Las cursivas son mías.

<sup>817</sup> COZARINSKY (1985), p. 36. Las cursivas son mías.

<sup>818</sup> COZARINSKY (1985), p. 37. Las cursivas son mías.



necesidad de *comic relief*<sup>819</sup>. Esta interdisciplinariaidad entre la literatura y el cine en la narración de Buenos Aires y de sus habitantes alude a ese artificio propio de las artes miméticas. Y si bien la ciudad es un espacio real, fácilmente identificado en un mapa, Cozarinsky al llevar al extremo esa idea de artificio (no sólo a través de la literatura sino incluyendo también una representación urbana poblada de elementos cinematográficos) impone esa idea de la capital argentina como un lugar casi imaginario, ya que nos es narrado a través de una cierta dosis de irrealidad, y para que podamos entender la “autonomía literaria” de la que hablaba Pizarnik, necesitamos entrar en la narración – como se diría en términos cinematográficos – a través de una “suspension of disbelief”. O aceptar que Buenos Aires posee aquel aspecto tan tomado en consideración por la posmodernidad de que lo real está “desrealizado” y que el espacio es al mismo tiempo “real-and-imagined”<sup>820</sup> como sugiere el urbanista Edward Soja. De este modo y teniendo en cuenta la posible inserción del texto de Cozarinsky en una óptica posmoderna: “[i]l mondo finzionale, che è un mondo possibile, corrisponderebbe insomma a una proposizione di mondo che si dispiega al di fuori del processo di attualizzazione proprio al mundo reale”<sup>821</sup>, así, a pesar de no actualizar el mundo real, este mundo posible no es incompatible con el realema. Entonces, la ficción, más que reproducir lo real: “attualizza delle nuove virtualità inesprese che possono così *interagire* con il reale secondo la logica ipertestuale delle interfaccia”<sup>822</sup>. O sea, crea una posibilidad nueva de espacio que irá después interactuar con el espacio real – la ciudad de Buenos Aires presentada por Cozarinsky surge como una posibilidad, una otra representación posible, que si bien no es totalmente real, tampoco puede ser ignorada, ya que actualiza una virtualidad nueva que de alguna manera actuará también dentro del espacio real de la ciudad, en la medida en que ficción y real son cada vez más

<sup>819</sup> COZARINSKY (1985), p. 41. Las cursivas son mías.

<sup>820</sup> Cfr. Edward Soja, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Malden & Oxford, Blackwell, 1996. En esta misma línea, confrontar los trabajos de Marc Augé, *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes* (1977), Alberto Luis Bixio, trad. Barcelona, Editorial Gedisa, 1998 y *Disneyland e altri nonluoghi* (1997), Alfredo Salsano, trad. Milano, Bollati Boringhieri, 1999, donde el etnólogo francés reflexiona sobre como lo real cada vez se distingue menos de la ficción, principalmente, en lo que se refiere al espacio y a los lugares. En *El viaje imposible*, Augé responsabiliza a las agencias de turismo de la: “la ficcionalización del mundo, de su desrealización aparente; en realidad, son las responsables de convertir a unos en espectadores y a otros en espectáculo” (p. 16) y más adelante continúa hablando de Disneyland donde: “el efecto de realidad, de sobrerrealidad que producía aquel lugar de todas las ficciones. Vivimos en una época que pone la historia en escena, que hace de ella un espectáculo y, en ese sentido, desrealiza la realidad” (pp. 30-31).

<sup>821</sup> WESTPHAL, p. 135. [“el mundo ficcional, que es un mundo posible, corresponde, entonces, a una propuesta de mundo que se desdobra desde fuera del proceso de actualización propio al mundo real”. La traducción es mía.]

<sup>822</sup> WESTPHAL, p. 146. [“actualiza nuevas virtudes no expresadas que pueden así *interactuar* con lo real según la lógica hipertextual del interface”. La traducción es mía.]

interactivos y coexistentes, habiendo, lo que Brian McHale refiere como interpenetración<sup>823</sup> entre lo real y sus representaciones y un: “flickering effect”<sup>824</sup> entre ambos. En relación a la crítica y la teoría cinematográfica, Gilles Deleuze en *Cinema 2. The Time-Image* reflexiona sobre el poder de lo falso sobre la transformación doble de real y ficción en el cine contemporáneo. Así, para el filósofo francés, una de las grandes alteraciones en el cine ocurrió cuando los cineastas dejaron de querer presentar un filme en cuanto una “historia verdadera” (a pesar de todos los mecanismos que separan la percepción de la realidad en cuanto se ve un filme; la pantalla, la existencia o no de color, la existencia o no de sonido, la presencia de un público en las salas de cine antes del surgimiento de la televisión, etcétera) y comenzaron a invertir en la propia falsedad del relato: “narration ceases to be truthful, that is, to claim to be true, and becomes fundamentally falsifying”<sup>825</sup>, de este modo el cine: “becomes a free, indirect discourse, operating in reality”<sup>826</sup>. Y como vimos lo mismo sucede con la ficción literaria y con la obra de Cozarinsky. Al utilizar al mismo tiempo dispositivos literarios y cinematográficos en su obra, el autor describe Buenos Aires a través de mecanismos puramente ficcionales (o “falsos” y artificiales) que, sin embargo, representan su diégesis de la ciudad.

*Vudú urbano* fue publicado en 1985, sin embargo, el relato “Un viaje sentimental” aparece como habiendo sido escrito entre 1978 y 1980, o sea, fue escrito en el centro temporal de la dictadura argentina. Esta particularidad es fundamental para comprender la representación de su Buenos Aires. Si el autor Cozarinsky salió (o se exilió) de Argentina en 1973 para establecerse en París donde publicó obras literarias y realizó obras cinematográficas, estos hechos son abordados por uno de los amigos que el personaje encuentra, Guillermo, y que parecen ser datos biográficos del propio autor. El personaje (una máscara del propio Cozarinsky, juega con elementos autoficcionales del autor: “[s]é que escribís, también que... El título se me escapa... Una película tuya pasó en el festival de Cannes ¿no? Lo leímos en el diario”<sup>827</sup>). Y a partir de ahí decide entrar en el juego, en el “personaje” que los amigos esperan que él represente: “– No

---

<sup>823</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London & New York, Routledge, 1987, p. 28.

<sup>824</sup> McHALE, p. 32. [“efecto oscilatorio”. La traducción es mía.]

<sup>825</sup> Gilles Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image* (1985), Hugh Tomlinson, trad. London, The Athlone Press, 2000, p. 131. [“la narración cesa de ser verdadera, esto es, de declarar que es verdadera, y deviene fundamentalmente falsificadora”. La traducción es mía]

<sup>826</sup> DELEUZE (2000), p. 155. [“deviene discurso libre, indirecto, operando en la realidad”. La traducción es mía.]

<sup>827</sup> COZARINSKY (1985), p. 29. El film “Les apprentis sorciers” de Cozarinsky fue proyectado en el festival de Cannes en 1977.

sabes cómo te envidio cada vez que pienso en vos (...) Estás haciendo todo lo que yo hubiese querido hacer (...) ¡Vivís la vida de un artista! ¡Finalmente! ¡Al fin se encuentra con su personaje y ya no necesita llenar los blancos!”<sup>828</sup>. Acompañado por el amigo y por su esposa (que cuando el personaje principal partió estaba casada con un músico que ahora se encuentra desaparecido<sup>829</sup>) visita su apartamento lujoso y salen a tomar algunas bebidas. En ese momento, el personaje principal decide preguntarles por Marcos, que ambos conocieron y que también está desaparecido. La única cosa que sabe el protagonista es que: “la madre había visitado un arzobispo con buenos contactos con el ejército, quien le había sugerido que tal vez no estuviera muerto sino cumpliendo una condena por tiempo indeterminado, en un campo de prisioneros en Córdoba; pero ya hace dos años de eso y otras noticias no ha habido”<sup>830</sup>. Sin embargo, los amigos no responden y rápidamente olvidan la pregunta. Entre las varias personas en el bar reconoce a Laura que no lo reconoce inmediatamente y lo mira con lo que éste cree ser miedo. Deciden salir de aquel lugar y ella comienza a reprocharle: “[t]antas veces te detesté cuando pensaba en lo satisfecho que estarías con el curso que tomaron los acontecimientos... Nunca creíste que podía haber un cambio, parecías orgulloso de quedar inmune a tanta promesa, a tanta alegría, a la mera posibilidad... Nos mirabas con escepticismo, con una de esas sonrisas retrospectivas que te gustaba poner...”<sup>831</sup>. Ahí, el protagonista regresa en el tiempo hasta 1970 y recuerda la relación que mantenía con Laura y cómo ésta formaba parte de un movimiento trotskista y peronista (que éste le reprocha, pero que no le repite). Al preguntar cómo vivió “la transición”, ésta responde que: “[p]apá me consiguió un prontuario en blanco. Sabés, está con la misión económica en Washington... También pagó para blanquear a mi hermanito, que anduvo paveando con los grupos armados (...) hasta él, estúpido como siempre fue, terminó por darse cuenta que no quedaba nada que hacer y ahora está de vuelta. Y no le va nada mal...”<sup>832</sup>. Al final, hasta aquellos que lucharon por el cambio político y social en Argentina terminaron por transar y comprometer sus “ideales” para sobrevivir económicamente también en el nuevo orden de eventos, o sea, con la dictadura. El protagonista le pregunta por Enrique y ella se enfurece. El protagonista sabe que: “lo sacaron a golpes de su casa a mitad de la noche, cómo destrozaron el departamento, las

---

<sup>828</sup> COZARINSKY (1985), p. 29.

<sup>829</sup> COZARINSKY (1985), p. 30.

<sup>830</sup> COZARINSKY (1985), p. 31.

<sup>831</sup> COZARINSKY (1985), p. 33.

<sup>832</sup> COZARINSKY (1985), p. 35.

manchas de sangre en las paredes por donde lo arrastraron cinco pisos hasta el automóvil azul, sin chapa, que esperaba en la calle. Pero, ¿no hay una posibilidad de qué esté vivo?<sup>833</sup> Laura continúa contándole cómo se “divertía” haciendo protestas y como aún es una mujer de “acción”, sin embargo, su discurso adviene falso, como si necesitase explicar cómo cambiaron las cosas y cómo todos ahora aprovechan la situación, de ahí que el protagonista afirma: “[l]a bella durmiente no sólo se ha despertado (...) [sino que se convirtió] en una bruja sentenciosa”<sup>834</sup>. Entonces ella afirma algo que está que está patente en todo el relato, el problema de la memoria, tanto nacional y colectiva como el problema de la memoria individual, la del narrador: “¿[c]reés que me acuerdo? ¿Creés que alguien se acuerda de algo? Lo que vos recordás no le importa a nadie”<sup>835</sup>. Más tarde, encuentra a Felipeli, un compañero del servicio militar y que antiguamente todos sabían que informaba a la policía política y que: “siempre ha estado, y sin duda estará, con el vencedor”<sup>836</sup>. Éste comienza a explicarle la situación actual:

Le ahorra, en todo caso, el inventario de picana eléctrica y barra de hierro, fusilamientos fingidos y cuerpos narcotizados que aviones nocturnos arrojaban al río. Prefiere elogiar esas virtudes castrenses que el desafío bélico permite templar («una guerra, sí; más aún: una guerra sucia tal vez, pero una guerra necesaria») (...) No le sorprende que en la voz emocionada de Felipeli reaparezcan tantos eufemismos.<sup>837</sup>

Y éste continúa exponiéndole cómo consiguieron llevar a la población civil e incluso a la militante a colaborar y a denunciar frente al ejército:

¿Qué cuenta ahora? Nada que él ignore: de sociólogos y psicólogos rescatados del interrogatorio para ser incorporados a la represión (...), de una bellísima prisionera que se ofreció a infiltrar un grupo de madres de desaparecidos y, tras entregar a varias, para vengarse de su suegra, ajena a toda militancia, la despachó con acusaciones tan ficticias como convincentes a una rápida y definitiva ausencia, de los exiliados que aceptan censurar sus testimonios ante organizaciones

---

<sup>833</sup> COZARINSKY (1985), pp. 35-36.

<sup>834</sup> COZARINSKY (1985), p. 36.

<sup>835</sup> COZARINSKY (1985), p. 37.

<sup>836</sup> COZARINSKY (1985), p. 39.

<sup>837</sup> COZARINSKY (1985), pp. 39-40.

internacionales para respetar la línea política de su milicia, y también de los que (...) aceptan el diálogo en territorio neutral, pensando así asegurarse un futuro político (...) la militante arrancada a la tortura para integrar la escolta de ese mismo oficial y señalarle la eventual presencia de sus ex compañeros, presuntos organizadores de un atentado (...) <sup>838</sup>

Y el protagonista se siente un fantasma, a quien nadie ve ni escucha, castigado por persistir:

[C]on la más devaluada de las divisas: la memoria. Evoca automóviles sin chapa, niños abandonados en carreteras, innumerables cadáveres amarrados a piedras, tantos que llegaron a convertir el lecho de lagos y ríos en cementerios submarinos. Y otros nombres, más nombres. Y, siempre, la impunidad para los asesinos de un solo bando, el que tiene el poder.

No puede parar. Poco importa que Laura le recuerde burlescamente que éstos no eran sus amigos, que a muchos de ellos no podía suportarlos (...) Tampoco lo disuade Guillermo, cuando le pide que sea sincero y admita la verdad, que sólo extraña las interminables tardes en la calle Viamonte (...) Ni siquiera calla cuando él mismo reconoce que lo único que realmente querría recuperar es su despreocupada, desprolija, dilapidada juventud. <sup>839</sup>

Y los fantasmas de sus viejos compañeros junto a él lo incitan a regresar, a dejar de hacerse el turista: “[p]ortate como un hombre, abandoná ese limbo de cartón pintado, zambullite en la realidad. – ¿No estás cansado de ser un turista? ¿No viste ya bastantes catedrales, palacios y museos? <sup>840</sup> Apelan a que use aquel boleto de avión que quemó y de repente el protagonista piensa que también puede reescribir la historia y volver a hacer aparecer el pasaje de regreso a casa:

¿Por qué no? Después de todo, la historia es reescrita sin cesar. ¿Acaso no existe para ser reescrita? Ellos lo hacen pagando doce páginas en el *New York Times* y seis en *France-Soir*, explicando la «cuestión de los derechos humanos» entre

---

<sup>838</sup> COZARINSKY (1985), p. 41.

<sup>839</sup> COZARINSKY (1985), pp. 42-43.

<sup>840</sup> COZARINSKY (1985), p. 43.

avisos de hoteles internacionales, grupos importadores y nuevas sucursales del Banco de la Nación.<sup>841</sup>

Y de repente, el protagonista ve aparecer la lápida y comienza a vislumbrar la sobreposición de Buenos Aires con París, “la mala traducción” comienza a dar de sí y el “hechizo” comienza a desaparecer delante del horror de aquellas dos realidades sobrepuestas.

Este exhaustivo resumen del relato se debe a que dentro de este “mundo posible” ficcional se revelan con factualidad muchos de los acontecimientos que estaban sucediendo dentro de la Argentina dictatorial. Esta última acusación hecha por los compañeros del protagonista de que estaba haciéndose el “turista” en París es, de hecho, una acusación constante que sufrieron los millares de exiliados argentinos después de su retorno con el final de la dictadura, así como la visión del exilio como un drama menor del periodo dictatorial, ya que estos se alejaron (sobrevivieron) y vieron de lejos lo que ahí ocurría. No son ni víctimas reales (o mejor, desaparecidos, ya que la mayoría de los cadáveres nunca fueron encontrados) ni permanecieron en el interior del conflicto como pasó con la mayoría de la población. Esta condición de elemento “molesto” nos es presentada sucesivamente en el testimonio de los exiliados así como la decisión de muchos de ellos de no regresar o después de intentar el regreso decidir nuevamente salir de su país de origen. Eugenia Allier Montaña en su ensayo “La (no) construcción de memorias sociales sobre el exilio político uruguayo” a través de un análisis de testimonios de exiliados fundamenta que en el exilio latinoamericano existe la noción de “exilio de oro”, o sea, la percepción por la grande mayoría de la sociedad de que el exilio fue el menor de los males que sucedieron durante la dictadura y que, por tanto, no tiene una significación social importante:

[E]s común observar que aquellos que se exiliaron fueron vistos como los que ‘se salvaron’, a los que ‘no les fue tan mal’, los que ‘conocieron y disfrutaron en el exterior’. Esta anotación puede localizarse tanto en quienes los vieron como los ‘traidores’ por haber ‘hablado mal del país’ en el extranjero, como en aquellos que los consideraron ‘traidores’ por no haberse quedado en el país y haber sufrido como quienes sí vivieron la dictadura (...)<sup>842</sup>

---

<sup>841</sup> COZARINSKY (1985), p. 44.

<sup>842</sup> Eugenia Allier Montaña, “La (no) construcción de memorias sociales sobre el exilio político uruguayo”, p. 290 en REY TRISTÁN, pp. 273-291.

También en ese rechazo o imposibilidad de regreso a la patria después del exilio hay varios testimonios de argentinos que explican ese obstáculo: “he llegado a la conclusión de que cuando un exilio se produce es irreversible (...) al no haber regreso, al no haber desexilio como decía Mario Benedetti, (...) ¡hay que asumir algo! Efectivamente que, ... uno perdió, perdió mucho de su identidad”<sup>843</sup>. O, por ejemplo, en el testimonio del también argentino Marcelo Spotti: “me siento más extranjero cuando vuelvo que en el momento cuando llego aquí en España cuando me fui (...) La elaboración de la pérdida, el duelo (...) allá no se habían hecho (...) Entonces el discurso vigente en Argentina, era un discurso que a mí me resultaba no sólo intolerable sino incomprensible”<sup>844</sup>. Las ideas expresadas en estos testimonios son similares a lo que se puede denotar en el discurso ficcional (o “friccional” o “autoficcional”) de Cozarinsky. Ese discurso intolerable e incomprensible vigente en Argentina de que habla Spotti está patente en los varios discursos de los antiguos compañeros que encuentra el protagonista en Buenos Aires: la explicación de una vida opulenta, superficial e indiferente por parte de Guillermo y de su esposa, la justificación del abandono de los ideales de juventud y la entrada al sistema por parte de Laura, la apología de la violencia para controlar a los “subversivos” en el discurso de Felipeli. Los únicos discursos ausentes son aquellos de sus compañeros muertos o desaparecidos: Marcos, Enrique e incluso el exmarido de la esposa de Guillermo, ignorados por los compañeros vivos e invocados por el protagonista en su recorrido espacial e histórico por Buenos Aires a través de la invocación de la memoria – rechazada por los compañeros y reclamada por el protagonista. Sin embargo, la sensación con que se queda después de ese encuentro en Buenos Aires es que permanece la “desrealización de la realidad” de que hablaba Marc Augé, en el sentido de que la historia puesta en escena no permite la reconstrucción de la verdad histórica, ya que abundan los silencios y la obstinada falta o desinterés por la memoria. El también escritor argentino Tomás Eloy Martínez en “Historia y ficción: dos paralelas que se tocan” afirma que muchas de las obras argentinas de ficción del final del siglo XX pueden ser leídas como: “respuestas a las censuras y a los silencios

---

<sup>843</sup> Daniel Moyano citado en Guillermo Mira Delli-Zotti, “Explorando algunas dimensiones del exilio argentino en España”, pp. 167-168 en REY TRISTÁN, pp. 163-177.

<sup>844</sup> Marcelo Spotti, “Plaza de Mayo, teatro de las representaciones”, p. 193 en REY TRISTÁN, pp. 179-196.

de la historiografía”<sup>845</sup>, en este sentido, la ficción argentina posdictatorial propone también una versión propia de la verdad histórica, como es el caso de Cozarinsky, de Ricardo Piglia y de César Aira que analizaremos a continuación. Sin embargo, es importante no caer en lo que Tzvetan Todorov llama de “abusos de la memoria”, o sea, la apología contemporánea de celebrar y mitificar acontecimientos históricos a través de actos ideológicos y “elogiosos de la memoria” subvertidos en nociones de venganza, cólera y victimización y en la división maniqueísta de “buenos” y “malos”<sup>846</sup>. De este modo, avisa Todorov que tanto la sacralización como la banalización del pasado eliminan el poder histórico y social de la memoria, ya que no existe una verdadera reflexión sobre él, o sea, los abusos de la memoria son tan perniciosos como los “abusos del olvido”. También Paul Ricoeur denuncia el “exceso de memoria” que, como la “poca memoria” refuerza la misma “memoria-repetición” compulsiva y no una memoria crítica<sup>847</sup>. Jacques Le Goff sigue esta misma línea de pensamiento afirmando que muchas veces se transforma la historia y la memoria en fiesta en: “*mode retro*, o moda del pasado, explotada descaradamente por los mercaderes de memoria a partir del momento en que la memoria se ha convertido en uno de los objetos de la sociedad de consumo que se vende bien”<sup>848</sup>.

Podemos de este modo afirmar que “El viaje sentimental” escrito en el periodo dictatorial argentino serviría, entonces, para combatir los “abusos de olvido” perpetuados por el Estado y por una parte de la población, sin embargo, afirmar que toda la población argentina coadyuvaba o simplemente aceptaba estos abusos sería una conclusión demasiado banalizadora. Con todo, como menciona Aitor Bolaños de Miguel, la dictadura argentina para sobrevivir: “requiere de la aquiescencia, la complicidad y la participación de importantes sectores de la población”<sup>849</sup>, pero para haber una reconciliación de hecho es necesario que haya: “acciones encaminadas a recuperar lo olvidado, lo reprimido y lo excluido de la versión oficial, pública y/o académica del pasado, por un lado y, por el otro, a hacer justicia y reparar a las

---

<sup>845</sup> Tomás Eloy Martínez, “Historia y ficción: dos paralelas que se tocan”, p. 91, en Kohot, Karl (ed.). *Literaturas del Río de la Plata hoy: de las utopías al desencanto*, Frankfurt am Main, Vervuert; Madrid, Iberoamericana, 1996, pp. 89-100.

<sup>846</sup> Cfr. Tzvetan Todorov, *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX* (2000), Manuel Serrat Crespo, trad. Barcelona, Ediciones Península, 2002, pp. 191-211.

<sup>847</sup> Cfr. RICOEUR, pp. 108-109.

<sup>848</sup> Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario* (1977), Hugo F. Bauzá, trad. Barcelona, Ediciones Paidós, 1991, p. 178.

<sup>849</sup> Aitor Bolaños de Miguel, “La gestión de la memoria en la Argentina democrática: traumas, reconciliación y derechos humanos”, p. 335 en REY TRISTÁN, pp. 329-349.



víctimas”<sup>850</sup>, de manera que se pueda contrariar la manipulación de la historia y de la memoria por parte del estado, sobre todo aquellos que se caracterizan por ser totalitarios: “los regímenes totalitarios del siglo XX revelaron la existencia de un peligro antes insospechado: el de un completo dominio sobre la memoria”<sup>851</sup>, que para Todorov siguió a la intimidación de la población, al uso de eufemismos para disimular la realidad y a la manipulación de la memoria a través de la propaganda, o sea, a través de la mentira<sup>852</sup>. En Argentina la dictadura militar siguió los mismos estratagemas que Todorov reconoce para los regímenes nazi y estalinista. Pilar Calveiro, en el ensayo arriba citado, reconoce que en la Argentina posdictatorial se dio un hecho histórico sin precedentes en América Latina: el juicio público de los culpables, así como la indemnización de las víctimas. Sin embargo, a pesar de estos éxitos y de ya estar democratizada, Argentina no logró alcanzar la responsabilidad política ni la reparación de la memoria, ya que: “se fue convirtiendo un fenómeno social que involucraba responsabilidades compartidas, en una cuestión de ‘confesiones’ de ‘culpables’, en un problema de ‘conciencia’, por definición individual”<sup>853</sup>, distorsionando así la memoria colectiva en un proceso que pasó de ser un crimen colectivo a ser concebido como un conjunto de responsabilidades individuales; y también en la banalización maniqueísta que clausuraba el pasado, no reportando responsabilidades para el presente<sup>854</sup>; y en el uso eufemístico y explicativo de la dictadura con “la teoría de los dos demonios”, o sea, con la justificación de la dictadura militar frente a los movimientos subversivos, donde se desresponsabilizaba al Estado, ya que esta teoría igualaba: “en el campo de lo visible, al represor con el guerrillero, a la violencia de la dictadura con la violencia de las organizaciones armadas”<sup>855</sup>.

La desrealización de lo real en Cozarinsky así como la desrealización de la historia se asume también como la desrealización del propio sujeto y en un caso más extremo como la desrealización del sujeto que escribe. Así, en la tarjeta postal titulada “(Welcome to the 80’s)”, Cozarinsky cuestiona los presupuestos morales y políticos de las décadas anteriores y su reconfiguración en la década de los ochenta donde ya no existe la conciencia intelectual francesa como forma encubierta de “literatura comprometida” y donde la televisión proyecta nuevas ondas de migraciones forzadas,

---

<sup>850</sup> BOLAÑOS DE MIGUEL, p. 332.

<sup>851</sup> TODOROV (2002), p. 139.

<sup>852</sup> TODOROV (2002), pp. 140-142.

<sup>853</sup> CALVEIRO, p. 302.

<sup>854</sup> CALVEIRO, p. 303.

<sup>855</sup> Claudia Feld, “Violencias invisibles y visibilidades neutras”, citado en CALVEIRO, p. 303.

donde se finge que nada pasó – donde: “[t]al vez la ausencia de (una forma de) mentira no garantice el imperio de (alguna forma de) verdad”<sup>856</sup> – y todo se convierte en espectáculo a la manera de Augé: “¿acaso no veías que para los ganadores de la Historia nunca hubo equívoco, que hoy como siempre, pero ahora sin pudor, el único diálogo posible es entre dinero y dinero, entre fuerza y fuerza, entre poder y poder?”<sup>857</sup>. Esta desrealización de la Historia se suma a la desrealización del sujeto que en “El viaje sentimental” aparece como un ser sin nombre, como un juego de doble traducción donde es él y otro al mismo tiempo (como si él mismo no existiese en el relato) y donde no consigue interactuar con los restantes personajes, divisándolas a través de una pantalla cinematográfica. De aquí la necesidad del “vudú urbano” que actúa como conjuro de fantasmas pero también como la conexión de universos diferenciados, con tiempos y espacios distintos, ejemplificada al extremo por los: “habitantes de la ciudad, con su industriosisidad de zombies, pertenecen a una tierra de nadie poblada de identidades desplazadas, a un reino de vudú urbano”<sup>858</sup>. En este relato Cozarinsky utiliza como epígrafe:

[A]sí como la idea de la Historia (fuera de la esfera específica de las ciencias históricas) irrita al hombre moderno, así se torna para él el pasado en objeto de ira (...) En el mundo civilizado, el duelo se convierte en (...) un sentimentalismo asocial (...) En realidad se les inflige a los muertos (...) la peor de las maldiciones: nadie deberá acordarse de ti. En su actitud hacia los muertos el hombre deja estallar su desesperación por no ser ya capaz de acordarse de sí mismo.<sup>859</sup>

Esta irritación con la Historia y con la memoria es un punto fundamental para la desrealización del sujeto, para la pérdida de su identidad (individual y colectiva), que en el caso de los exiliados es una de las pérdidas más intensas como se puede advertir en el trabajo de la antropóloga Margarita del Olmo con exiliados argentinos en Madrid, citado en Mira Delli-Zotti: “la mayoría de los que se habían ido al exilio habían experimentado una ‘crisis de identidad’ y estaban inmersos en lo que ella definió como un ‘proceso de reconstrucción’. Esta crisis se manifestaba en el discurso y el comportamiento de sus entrevistados. Ellos definían la experiencia de haber tenido que

---

<sup>856</sup> Edgardo Cozarinsky, “(Welcome to the 80’s)”, p. 129 en COZARINSKY (1985), pp. 127-129.

<sup>857</sup> COZARINSKY (1985), p. 129.

<sup>858</sup> Edgardo Cozarinsky, “(Painted backdrops)”, p. 104 en COZARINSKY (1985), pp. 103-106.

<sup>859</sup> Max Horkheimer; Theodor W. Adorno, “Sobre la teoría de los fantasmas”, citado en COZARINSKY (1985), p. 101.

abandonar el país como una pérdida, ruptura, quiebra, vacío, culpa, descentramiento, irrealidad...”<sup>860</sup>. Y uno de los entrevistados percibe Madrid, la ciudad de llegada, no como una ciudad real sino como: “una ciudad de utilería, momentánea”<sup>861</sup>. O sea, la misma percepción del protagonista de “El viaje sentimental” sobre Buenos Aires (su ciudad de partida, pero que este entiende como extranjera), una ciudad de “utilería”, un escenario cinematográfico, sin realidad, una desrealización de la ciudad misma, donde el protagonista es un fantasma: “[u]n irrisório Rip van Winkle, intentando explicar el territorio presente con un Baedeker amarillento, destartalado, confundiendo recuerdos con datos, tomando sus deseos por impresiones”<sup>862</sup>, buscando la ciudad fantasma por detrás de la fachada, como menciona en “(One for the road)”<sup>863</sup>. Y que en términos estéticos se condensan en esa acepción de Leiris, citada por Cozarinsky, de la “negación de la novela”, o sea de la condensación de un conjunto de imágenes y hechos (que en Cozarinsky se compendia en la utilización de los relatos como “tarjetas postales”), explorados por la imaginación y entrelazados en una narrativa que se expande de la ficción a la autobiografía, del ensayo a la crónica de viajes (una no novela<sup>864</sup>, por lo tanto, o una novela posmoderna, como dirían algunos críticos) y donde la temática del exilio recorre toda la obra. Si la tarjeta postal en gran medida reproduce el aspecto más típico de un espacio o paisaje, la inscripción personal de quien escribe consigue apartarla del lugar común. Así, Buenos Aires nos es presentada como una ciudad que se confunde entre lo real y lo imaginario, un territorio desterritorializado y, de cierta forma, desreal que el autor pretende activar a través del conjuro, del “vudú urbano”, con la inscripción personal (y subjetiva) que la tarjeta postal posibilita sobre la imagen turística y masificada.

---

<sup>860</sup> MIRA DELLI-ZOTTI, p. 166.

<sup>861</sup> Margarita del Olmo Pintado, *La construcción cultural de la identidad: emigrantes argentinos en España*, citado en MIRA DELLI-ZOTTI, p. 167.

<sup>862</sup> COZARINSKY, p. 42.

<sup>863</sup> Edgardo Cozarinsky, “(One for the road)”, p. 135 en COZARINSKY (1985), pp. 133-136.

<sup>864</sup> Para Michel Leiris la escritura significaba algo más que un placer estético, era más que un simple arte de embellecimiento. En el ensayo que el personaje de Cozarinsky traduce, el escritor francés busca la desnudez, o sea, busca hacer de sí mismo el portavoz de los grandes temas de la tragedia humana, reconstruyendo, así, su propio pasado en texto literario. Un proyecto que iba más allá de la mera autobiografía o del diario personal. Pensamos, por tanto, que la elección de Leiris para servir como objeto de traducción por parte de Cozarinsky no es casual y sirve de *leitmotiv* para mejor comprender la novela, o la negación de la novela, ya que en las obras de este autor francés el personaje también se confunde muchas veces con el narrador y el narrador se confunde con el autor, de manera que la narración de un drama personal supera el plano individual y se insiere en un plano de matriz universal.

## VIII. 2. *La ciudad ausente*: Buenos Aires como una ciudad metaliteraria

La obra de Ricardo Piglia enuncia muchos de los postulados expuestos por su compatriota Edgardo Cozarinsky, principalmente el problema de la narración, de la memoria, de la traducción y de la tradición dentro del marco histórico posdictatorial, pero desde una perspectiva narrativa distinta. En *La ciudad ausente*, Piglia, a través de una ambientación que fusiona el relato de ciencia ficción y el relato policial (géneros normalmente considerados menores dentro del canon narrativo), postula enunciados que reflexionan sobre la tradición literaria argentina desde el momento de su fundación, así como las influencias de esa tradición, que juntamente con las de la literatura mundial, son traducidas en la narrativa contemporánea. Sergio Waisman, pero sobre todo, Idelber Avelar<sup>865</sup> reflexionan sobre la forma como Piglia reconstruye y reconfigura la genealogía de la tradición literaria en sus obras. El mismo Piglia de forma recurrente y sistemática enuncia y rearma en sus ensayos esa problemática de la tradición literaria argentina (una problemática que el autor, de modo original y hasta controversial, reconfiguró y puso en debate dentro del mundo intelectual argentino) y que de forma extrema termina por trasladar para su obra ficcional. Una de las mayores preocupación del historiador, crítico literario y escritor, fue la de valorar y defender la preponderancia de Roberto Arlt y de Macedonio Fernández dentro del canon argentino y su posición hegemónica (que, sin embargo, en gran medida, tenía sido hasta ese momento desprestigiada e ignorada por la comunidad intelectual) dentro de la tradición literaria del país, sobre todo, en lo que concierne a la narrativa contemporánea. En este sentido, Piglia, a través del personaje principal de *Respiración artificial*, Renzi, afirma que Borges es el mejor escritor argentino del siglo XIX. Esta afirmación que podría parecer, más allá de la controversia, ilógica, ya que Borges publicó toda su obra durante el siglo XX sirve de mecanismo para que Piglia conteste la influencia de Borges dentro de la narrativa argentina, no a través del descrédito o del menosprecio, sino a través de la tesis que Piglia irá afirmando constantemente – el siglo XX narrativo argentino pertenece a Arlt y a Macedonio, son ellos los que verdaderamente inauguran la modernidad narrativa. . En *Crítica y ficción*, reafirma Piglia: “creo que la hipótesis de que Borges cierra el siglo XIX es cierta. La obra de Borges es una especie de diálogo muy sutil con las líneas centrales de la literatura argentina del siglo XIX y yo creo que

---

<sup>865</sup> Cfr. Sergio Waisman, “Piglia entre Joyce y Macedonio: una revalorización estética y política”, *Revista de Estudios Hispánicos*, n. 38, 2004, pp. 277-291 y AVELAR, pp. 86-106.

hay que leerlo en ese contexto”<sup>866</sup>. De este modo, para Piglia, Macedonio es: “quien renueva la novela argentina y marca el momento de máxima autonomía de la ficción”<sup>867</sup> y Arlt: “es el más contemporáneo de nuestros escritores”<sup>868</sup>, y sobre todo, según Piglia, la obra de Arlt: “más que reflejar la realidad, sus libros han terminado por cifrar su forma futura”<sup>869</sup>. Es dentro de estos postulados estéticos e históricos que se posiciona la obra narrativa de Piglia y son fundamentales para comprenderla. Tal vez por su educación en Historia, Piglia siempre conjuga el aspecto literario con su entorno histórico, político y social, de ahí que en *Crítica y ficción* afirme:

La literatura trabaja la política como conspiración, como guerra: la política como gran máquina paranoica y ficcional. (...) Hay una manera de ver la política en la literatura argentina que me parece más interesante y más instructiva que los llamados analistas políticos, sociólogos, investigadores. (...) En la historia argentina la política y la ficción se entreveran y se desvalijan mutuamente, son dos universos a la vez irreconciliables y simétricos. (...) Existe un desprestigio de la ficción frente a la utilidad de la palabra verdadera. Lo que no impide a la ficción desarrollarse en el interior de esa escritura de la verdad.<sup>870</sup>

Dentro de esta interdisciplinaria se insiere *La ciudad ausente*. Publicada en 1992, esta novela, como menciona Ignacio Sánchez-Prado, ha generado a lo largo de los años:

[U]n canon de lecturas en torno a la interpretación de la novela en su relación con la dictadura, la política y la literatura argentina. Sea como “narrativa de la guerra sucia” (Corbatta), como texto en tarea postdictatorial de duelo (Avelar) o como una actualización última y peculiar de la gauchesca (Barrenechea, incluido en Fornet), este breve canon ha permitido leer *La ciudad ausente* como novela de vocación política, inscrita en un debate nacional sobre la opresión militar en Argentina y la tradición literaria alrededor.<sup>871</sup>

---

<sup>866</sup> Ricardo Piglia, *Crítica y ficción* (1986), Barcelona, Anagrama, 2001, p. 76.

<sup>867</sup> PIGLIA (2001), p. 85.

<sup>868</sup> Ricardo Piglia, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 39.

<sup>869</sup> PIGLIA (2000), p. 38.

<sup>870</sup> PIGLIA (2001), pp. 73-74.

<sup>871</sup> Ignacio Sánchez-Prado, “Reapropiar *La ciudad ausente*: consideraciones sobre la ‘máquina de narrar’”, p. 187, *Colorado Review of Hispanic Studies*, vol. 2, 2004, pp. 187-200.

En términos de la tradición literaria argentina, Piglia utiliza un hecho biográfico<sup>872</sup> de Macedonio Fernández, la muerte de su esposa Elena. A través de este dato biográfico, Piglia arma una novela que juega con muchos de los postulados defendidos por Macedonio y que aquél reconfigura en una obra que muchos podrían considerar posmoderna. Fernández publicó en vida apenas una obra en 1928, sin embargo el impacto que su figura literaria obscura tuvo en su época es visible, por ejemplo, a través de la admiración que Borges sentía por él, a quien consideraba como su maestro<sup>873</sup>. Su obra más significativa y vanguardista es *Museo de la novela de la Eterna*, publicada póstumamente en 1967. Esta novela, cuyo subtítulo era “Primera novela buena”, posee nada menos que cincuenta y seis prefacios que componen más de la mitad del libro donde le autor defiende:

Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja, hendida Nada. Y comenzó. (...) Es indudable que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo.<sup>874</sup>

En esta novela, los personajes interpelan a su creador, demandan existencia, aparecen personajes de otras novelas de Macedonio (como Adriana Buenos Aires) y el propio lector cuestiona al narrador de la novela. Es una obra que cuestiona los postulados mismos de la novela, su creación, los personajes, el lector y la existencia tanto de la obra, como de los personajes y de su creador y donde el creador defiende que: “yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando ‘vida’ (...) Lo que yo quiero es otra cosa, es ganarlo a él de personaje, es decir, que por un instante crea él mismo no vivir”<sup>875</sup> y donde éste: “abomin[a] de todo realismo”<sup>876</sup> y crea una novela que se parece más a la vida real que las “novelas malas”,

---

<sup>872</sup> Ricardo Piglia crea muchas veces narrativas a través de la utilización de la biografía de escritores para reconfigurarlos ficcionalmente. Otro ejemplo importante de esa apropiación ficcional de lo biográfico es el cuento “Nombre falso. Homenaje a Roberto Arlt” en *Nombre falso* (1975), Barcelona, Anagrama, 2002, donde el narrador encuentra un cuaderno de Roberto Arlt con esbozos de una novela que no publicó. Esa es una de las formas del autor de reconfigurar y crear la historia literaria argentina que defiende en sus ensayos.

<sup>873</sup> Cfr. AVELAR, p. 102.

<sup>874</sup> Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna* (1967), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982, p. 191.

<sup>875</sup> FERNÁNDEZ, pp. 207-208.

<sup>876</sup> FERNÁNDEZ, p. 209.

ya que no hay congruencia en la vida<sup>877</sup>. En esta obra la cuestión es quien tiene más realidad, los personajes o las personas reales: “¿[q]ué es tener realidad?”<sup>878</sup>. Esta novela sin historia, que reflexiona sobre su propia creación podría inserirse en el concepto de “anti-novela” que en los años sesenta sería desarrollado por los franceses, ya que la pretensión de Macedonio era crear: “el primer ‘libro abierto’ en la historia literaria (...) para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre”<sup>879</sup>. Idelber Avelar señalando la importancia de esta obra en la tradición literaria argentina y en la creación de *La ciudad ausente* comenta: “Macedonio’s utopia of dissolving all reality principle led the text to point to the impossibility, the chaotic and irreducible impossibility of the Socratic dialogue”<sup>880</sup>, sin embargo, con el restablecimiento de la democracia, la literatura posdictatorial terminó por retornar: “to ‘common sense’ and ‘realism’, understood as the accomodation to the limits of the possible”<sup>881</sup> y que Piglia refutaría usando la experimentación puramente literaria de Macedonio como: “the most effective antidote against this ethos of acquiescence”<sup>882</sup> porque como afirma el propio Piglia: “[n]o se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía). El hombre realista contra el hombre utópico. En el fondo, son dos maneras de concebir la eficacia y la verdad”<sup>883</sup>.

El tema central de la novela de Piglia es la narración utilizando a Macedonio como personaje y dispositivo literario, así como a la mujer muerta de este, Elena. Macedonio, el personaje, crea una “máquina de narrar” y: “construye la máquina que cuenta historias para recuperar a su mujer (...) pero la máquina no sólo recupera la memoria de Elena muerta sino que recaptura todas las narrativas que circulan en la ciudad y que se basan en memorias reprimidas, provenientes del inconsciente colectivo político de una ciudad ocupada”<sup>884</sup>. De este modo, se entrecruzan literatura y política, espacio ficcional y espacio social. Elena captura las otras narrativas que recorren la ciudad, anónimas y sin eco, para recrearlas a través de la traducción y de la narración en

---

<sup>877</sup> FERNÁNDEZ, p. 238.

<sup>878</sup> FERNÁNDEZ, p. 300.

<sup>879</sup> FERNÁNDEZ, pp. 252-253.

<sup>880</sup> AVELAR, p. 105. [“La utopía de Macedonio de disolver todo principio de realidad lleva su texto a apuntar hacia la imposibilidad, la imposibilidad caótica e irreducible del diálogo socrático”. La traducción es mía.]

<sup>881</sup> AVELAR, p. 105. [“al ‘sentido común’ y al ‘realismo’ entendido como el acomodamiento a los límites de lo posible”. La traducción es mía.]

<sup>882</sup> AVELAR, p. 106. [“el antídoto más eficaz contra este ethos de la conformidad”. La traducción es mía.]

<sup>883</sup> PIGLIA (2001), p. 123.

<sup>884</sup> Jorgelina Corbatta, *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina: Piglia, Saer, Valenzuela*, citada en SÁNCHEZ-PRADO (2004), p. 188.

otras narrativas que difunde por toda la ciudad. Como máquina de traducción, Elena, recrea las narrativas que no tienen otra voz que la suya para ser conocidas y funciona como una especie de eco de la memoria. Elena, la máquina de narrar, se encuentra en un museo y existen rumores de que el estado pretende apagar la máquina. Júnior, un periodista, decide investigar lo que está por detrás de esos rumores, ya que tiene una ventaja sobre los demás periodistas: “él solo controlaba todas las noticias de la máquina (...) publicaba las notas antes de que los hechos se hubieran producido”<sup>885</sup>. A través de Júnior vamos conociendo los diferentes relatos difundidos por la máquina y la génesis de su invención.

Para J. Andrew Brown, la máquina de narrar es un cyborg, un cuerpo poshumano que: “comes into being because of trauma, be it physical or psychological or both”<sup>886</sup> y donde Elena simbolizaría el cuerpo de un desaparecido, un símbolo del subversivo dentro del Estado opresivo<sup>887</sup>. Y como un desaparecido (cuyos cuerpos no pueden ser enterrados ni olvidados), Elena, la máquina, no puede ser desconectada, ya que para Brown: “[t]he power of the cyborgs’ hybridity that Piglia creates comes because their undead bodies cannot be buried and forgotten. Their artificial lives continuously reveal their violent origins and, for that reason, they continue to threaten the cultures and regimes of silence that have plagued Argentina”<sup>888</sup>, y, entonces funcionaría como un testigo del pasado y de la violencia, de ahí que el Estado pretenda silenciarla. En la novela, la máquina de Macedonio parece: “[c]ontar con palabras perdidas la historia de todos, narrar en una lengua extranjera”<sup>889</sup> y donde una de sus narrativas es la: “historia de un hombre que no tiene palabras para nombrar el horror”<sup>890</sup>, pero que vio el Infierno, las fosas comunes: “[u]n mapa de tumbas (...) el mapa del infierno”<sup>891</sup>. Esa lengua extranjera, a la manera de Deleuze y Guattari, serviría para desterritorializar el idioma, para crear un lenguaje y una literatura donde todo adquiere un valor político y colectivo<sup>892</sup>. *La ciudad ausente* es una novela que mezcla la

---

<sup>885</sup> Ricardo Piglia, *La ciudad ausente* (1992), Barcelona, Anagrama, 2003, p. 10.

<sup>886</sup> J. Andrew Brown, *Cyborgs in Latin America*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 34. [“gana existencia por causa del trauma, sea físico, psicológico, o ambos”. La traducción es mía.]

<sup>887</sup> BROWN, p. 27.

<sup>888</sup> BROWN, p. 36. [“el poder de la hibridez de los cyborgs que crea Piglia existe porque sus cuerpos no-muertos no pueden ser enterrados u olvidados. Sus vidas artificiales revelan continuamente sus orígenes violentos y, por esa razón, continúan amenazando las culturas y los regímenes de silencio que asolan Argentina”. La traducción es mía.]

<sup>889</sup> PIGLIA (2003), p. 17.

<sup>890</sup> PIGLIA (2003), p. 17.

<sup>891</sup> PIGLIA (2003), p. 38.

<sup>892</sup> DELEUZE; GUATTARI, pp. 28-30.



ciencia ficción (Elena, una máquina, narra las voces de la ciudad oprimida) y el policial (la búsqueda del misterio que rodea la invención de Macedonio) en un clima apocalíptico (la ciudad vive al contrario, está siempre iluminada porque se encuentra regida por el meridiano de Greenwich y abundan las torturas, la policía secreta) y acontece en el futuro (quince años después de la caída del muro de Berlín<sup>893</sup>, es decir, en 2004), sin embargo, como menciona el mismo Piglia: “[l]a escritura de ficción se instala siempre en el futuro (...) Construye lo nuevo con los restos del presente”<sup>894</sup> y *La ciudad ausente*: “es una novela sobre el presente que transcurre en el futuro”<sup>895</sup>. Buenos Aires es, entonces, una ciudad ocupada, amenazada por el terror militar y dictatorial y como dice Piglia: “[l]a ciudad se alegorizaba”<sup>896</sup>. La ciudad en esta obra no se ve, raramente es caracterizada, sin embargo, somos capaces de inferirla a través de las conductas de sus habitantes y por las narrativas difundidas por la máquina. A través de esa ausencia, Piglia, construye una topografía e historiografía porteña de los años de la dictadura, con sus abusos, represiones y falsedades históricas. Pero: “[l]a ausencia es una realidad material”<sup>897</sup> y de este modo la ciudad ausente es una ciudad material, así como lo son los muertos, los desaparecidos y los recuerdos de la dictadura. Aunque no estén explícitamente representados en la novela, Piglia construye una alegoría que se basa en la: “realidad ausente”<sup>898</sup>. Una realidad que existe aún cuando está silenciada por el poder discursivo del Estado, pero que la máquina de narrar subvierte difundiendo las narrativas de la memoria colectiva. En medio de la indiferencia general, un personaje se queja de que: “[a] nadie le interesa el pasado aquí, todos vivimos en el presente”<sup>899</sup>, pero nos es dicho que: “[l]o que no ha encontrado su forma (...) sufre la falta de verdad”<sup>900</sup>, y por eso hay que resistir, influir sobre la realidad, alterar los criterios impuestos por la inteligencia del Estado<sup>901</sup>. Y para eso es construida: “una máquina de defensa femenina contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado”<sup>902</sup>. En su relato “La Isla”, Elena narra la historia de los desterrados, de los que escaparon para salvar la vida pero que tienen: “[l]a memoria vacía, porque uno olvida

---

<sup>893</sup> PIGLIA (2003), p. 144.

<sup>894</sup> PIGLIA (2001), p. 14.

<sup>895</sup> PIGLIA (2001), p. 100.

<sup>896</sup> PIGLIA (2001), p. 107.

<sup>897</sup> PIGLIA (2003), p. 152.

<sup>898</sup> PIGLIA (2003), p. 152.

<sup>899</sup> PIGLIA (2003), pp. 110-111.

<sup>900</sup> PIGLIA (2003), p. 112.

<sup>901</sup> PIGLIA (2003), p. 142.

<sup>902</sup> PIGLIA (2003), pp. 142-143.

siempre la lengua en la que ha fijado los recuerdos”<sup>903</sup>. Para combatir ese olvido y el discurso oficial perpetuado por el Estado que tortura y desaparece, ese Estado que fundó un: “Estado mental, la realidad imaginaria [donde] todos pensamos como ellos piensan y nos imaginamos lo que ellos quieren que imaginemos”<sup>904</sup>, la construcción de la máquina de narrar funciona como un acto subversivo y antihegemónico que pretende desestabilizar la dictadura y difundir lo que se calla y se olvida. Al final, Elena, abandonada, nos ofrece un monólogo con muchas semejanzas con el de Molly en *Ulysses* de James Joyce, pero que agrega la propia tradición literaria así como la ajena: “[y]o soy Amalia, si me apuran digo soy Molly (...) soy Hipólita (...) soy Temple Drake (...) Estas historias y otras historias ya las conté, no importa quién habla (...) Estoy llena de historias, no puedo parar (...) las patrullas controlan la ciudad. Estoy sola (...) pero voy a seguir”<sup>905</sup>. Aún sola, la máquina continúa narrando, no deja de rememorar sus memorias y las ajenas, no para de contar historias, como último acto subversivo que encierra la novela, como fuerza que lucha contra el estado mental y su control, donde la narración es el acto límite de resistencia.

Jacques Le Goff en *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, advierte sobre los peligros del control del Estado sobre los archivos de la memoria y de la historia, ya que tiende a manipularlos como hace a través de los: “nuevos instrumentos de producción de tal memoria, tal como la radio y la televisión”<sup>906</sup>. Cabe, entonces, a los profesionales científicos, advierte Le Goff (podríamos incluir también escritores como Piglia), luchar por la democratización de la memoria social, ya que: “[l]a memoria, a la que atañe la historia, que a su vez la alimenta, apunta a salvar el pasado sólo para servir al presente y al futuro. Se debe actuar de modo que la memoria colectiva sirva a la liberación, y no a la servidumbre de los hombres”<sup>907</sup>. En esta misma obra, Le Goff reflexiona sobre los cerebros artificiales y la memoria electrónica. A pesar de pensarlos sólo como una ayuda extra para la memoria humana, Le Goff menciona que si bien la memoria humana es falible, no se puede olvidar que la memoria infalible de los cerebros artificiales es siempre controlada por el hombre. Sin embargo, Le Goff realza el: “efecto ‘metafórico’ de la extensión del concepto de memoria y de la importancia que tiene la influencia por analogía de la memoria electrónica sobre otros

---

<sup>903</sup> PIGLIA (2003), p. 118.

<sup>904</sup> PIGLIA (2003), p. 144.

<sup>905</sup> PIGLIA (2003), pp. 164-168.

<sup>906</sup> LE GOFF, p. 182.

<sup>907</sup> LE GOFF, p. 183.

tipos de memoria”<sup>908</sup>. La memoria de Elena en *La ciudad ausente* es una memoria también metafórica, ya que produce una imagen que está en lugar de otras memorias, principalmente la memoria colectiva de la población argentina durante el periodo de la dictadura. Como refiere Donna Haraway: “[c]yborg writing is about the power to survive (...) on the basis of seizing the tools to mark the world that marked them as other. The tools are often stories, retold stories, versions that reverse and displace the hierarchical dualisms of naturalized identities”<sup>909</sup>. Y esa es la misión subversiva de Elena, infiltrarse en el sistema, utilizar las herramientas que posee (que le construyeron) para narrar de modo que se revierta la jerarquía dominante, en este caso, el Estado militar. Porque una de las nociones que advienen de la novela es que la máquina de narrar (y en un caso más generalizado, la propia literatura) sirve para rescatar la memoria de la ciudad. Como refiere Ricoeur en su estudio sobre la memoria, la historia y el olvido, la tarea del historiador y de cualquier ciudadano es la de transmitir el pasado: “[e]l límite para el historiador, como para el cineasta, el narrador, el juez, está en otro lugar: en la parte intransmisible de una experiencia extrema. Pero (...) quien dice intransmisible no dice indecible”<sup>910</sup>. La tarea de Elena es, entonces, transmitir esa experiencia extrema, narrar lo que parece indecible, narrar lo intransmisible de la memoria de la sociedad argentina a través del uso de sus memorias personales y colectivas y que ésta convierte en relato que se divulga clandestinamente por el espacio de la ciudad ausente. La ciudad ausente es por eso el lugar donde la ausencia del relato, de narrativa y de memoria se materializan (a través de la narración, de la traducción y de la divulgación de las memorias ajenas difundidas por la máquina de narrar, aquel ser mitad máquina, mitad cuerpo, un ser que como los desaparecidos no puede ser ni enterrado, ni olvidado. Un ser que continúa siempre narrando y que ya no puede morir). Sergio Waisman apunta que las historias de *La ciudad ausente* son:

[M]icro-ficciones (...) lo cual apunta hacia el fin de la posibilidad de narrar a la historia y a la nación en su totalidad. Sin embargo, lo que sugieren las micro-historias (...) es otra forma de narrar (la historia, la identidad, la novela) (...) la

<sup>908</sup> LE GOFF, pp. 174-175.

<sup>909</sup> Donna Haraway, “A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Social Feminism in the 1980’s”, p. 217, en Linda J. Nicholson (ed.). *Feminism/Postmodernism*, New York & London, Routledge, 1990, pp. 190-233. [“la escritura cyborg es una escritura sobre el poder de sobrevivir (...) en el sentido de apoderarse de las herramientas para marcar el mundo que los marcó como otro. Las herramientas son muchas veces historias recontadas, versiones que revierten y desplazan los dualismos jerárquicos de las identidades naturalizadas”. La traducción es mía.]

<sup>910</sup> RICOEUR, p. 577.

posibilidad de narrar lo inefable, la posibilidad de la imposibilidad, la traducción que recupera y transforma (...) <sup>911</sup>

Estas micro-ficciones si bien no pueden dar la totalidad de la historia argentina sirven de motor para la reconceptualización de la historia olvidada, de la historia impedida que tiende a construirse fuera del relato oficial del Estado.

Para Idelber Avelar la ciudad ausente es la ciudad de los muertos <sup>912</sup>, una ciudad controlada por un Estado opresor y que sufre de olvido crónico <sup>913</sup>. Para Sergio Waisman <sup>914</sup> Buenos Aires es una ciudad doble y contradictoria. Si en el siglo XIX las tensiones eran entre civilización y barbarie, entre una ciudad real (la americana) y la ciudad imaginaria (europea), en Piglia surgen nuevamente esas tensiones mezcladas con la ciudad real marcada por la utopía, por la política y por la historia, donde la ciudad sólo aparenta estar ausente. Norberto Feal <sup>915</sup> sustenta que es imposible cualquier conocimiento de la ciudad fuera de su significación, o sea, fuera de la lectura. Ya Marcelo Paz <sup>916</sup> refiere que la ciudad ausente constituye una réplica de la ciudad real en forma de novela, pero donde todo es real y como representación de la ciudad es la única forma de hacer visible lo invisible.

Ricardo Piglia en *Crítica y ficción* define su propia novela como estando dentro de la tradición argentina (Borges, Macedonio, Arlt) en el sentido en que estos:

[E]stán narrando realidades ausentes, trabajando la contrarrealidad (...) Ése es un elemento que a mi me interesa muchísimo como autonomía de la ficción y como politización de la ficción. Frente a la manipulación estatal de las realidades posibles (la política define lo que no se puede hacer), la novela ha estado siempre en guerra contra ese pragmatismo (...) <sup>917</sup>

Sin duda, esta es una de las premisas necesarias para comprender la génesis de la novela de Piglia – la narración de una realidad ausente, la instauración de un mundo posible a

---

<sup>911</sup> WAISMAN (2004), pp. 286-287.

<sup>912</sup> AVELAR, p. 110.

<sup>913</sup> AVELAR, p. 133.

<sup>914</sup> Sergio Waisman, “De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textualización de Buenos Aires”, *Ciberletras*, n. 9, 2003, encontrado el 12.09.2012 en: [www.lehman.cuny.edu/ciberletras](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras)

<sup>915</sup> Norberto Feal, “La ficcionalización del territorio”, *Bifurcaciones*, primavera, 2005, encontrado el 06.01.2012 en: [www.bifurcaciones.cl](http://www.bifurcaciones.cl)

<sup>916</sup> Marcelo Paz, “La ciudad ausente y el signo de la ciudad”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXXIV, n. 67, 2008, pp. 273-288.

<sup>917</sup> PIGLIA (2001), p. 137.

partir del acto discursivo. Porque la ciudad en Piglia es creada por el discurso, por el acto de narrar, es una ciudad conceptual, una “ciudad-texto” que a la manera de Joyce en *Finnegans Wake* (que por cierto, Piglia rearma en *La ciudad ausente*, sobre todo en el relato “La Isla” donde el libro de Joyce es el único que dura en aquella lengua que está siempre cambiando y que sirve: “como un mapa y la historia se transforma según el recorrido que se elija (...) el *Finnegans* cambia como cambia el mundo y nadie imagina que la vida del libro se pueda detener”<sup>918</sup> – algo semejante sucede con el *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio que éste reescribió continuamente hasta su muerte y que no tiene final) es una obra intertextual que cobra sentido a partir de otras narrativas y donde sincroniza, como Joyce, pasado, presente y futuro. Richard Lehan señala que en *Finnegans Wake* los personajes se transforman en la propia ciudad<sup>919</sup> y en *La ciudad ausente* podemos subentender que Elena se transforma también en la ciudad misma, debido a que es ella el reducto último de la memoria, es ella quien materializa lo que está ausente. Es a través de ella que se parte de la realidad virtual para la construcción de los mundos posibles<sup>920</sup>, como ocurre en la literatura misma. Como sustenta Umberto Eco: “[u]n mondo possibile si sovrappone abbondantemente al mondo ‘reale’ dell’enciclopedia dell lettore”<sup>921</sup>, ya que ese mundo posible, creado ficcionalmente es, en las palabras de Macedonio expresadas en *La ciudad ausente* algo que formará parte de la realidad: “[I]o posible es lo que tiende a la existencia. Lo que se puede imaginar sucede y pasa a formar parte de la realidad”<sup>922</sup>. Podemos entonces afirmar que Elena, metáfora y sinécdoque del proceso narrativo, actúa como un medio de resistencia al desaparecimiento de la propia ciudad, una ciudad que desaparecerá a partir del momento en que deje de ser narrada y recordada.

Otro espacio fundamental en esta obra es el museo donde se acomoda Elena, donde se guardan todos los objetos físicos que fueron apropiados por la narración de la máquina. El espacio del museo puede ser entendido como heterotópico, o sea, un lugar acumulativo que encierra todos los tiempos, épocas y gustos, pero que se sitúa él mismo fuera del tiempo<sup>923</sup>; como el lugar en que el estado arquitectura la narrativa de la nación y donde se construye una memoria colectiva uniforme, o sea: “a generalized, but also

---

<sup>918</sup> PIGLIA (2003), p. 133.

<sup>919</sup> LEHAN, p. 120.

<sup>920</sup> PIGLIA (2003), p. 147.

<sup>921</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1985, p. 168. [“un mundo posible se sobrepone abundantemente al mundo ‘real’ de la enciclopedia del lector”. La traducción es mía.]

<sup>922</sup> PIGLIA (2003), p. 60.

<sup>923</sup> Cfr. FOUCAULT (1984), pp. 46-49.

local Tradition”<sup>924</sup>; o como una institución del olvido, ya que: “le musée n’est pas un lieu de mémoire”<sup>925</sup>, ya que las piezas en él acumuladas terminan por ser: “détachées de toute identité ethnique, politique, sociale”<sup>926</sup> y acaba por ser: “un sistema de representación, pertenece a esta ideología del poder, en primer lugar, constituyendo el espacio histórico en que el público más amplio puede acceder a las imágenes en las que este poder se reconoce y sobre las cuales funda su legitimidad cultural”<sup>927</sup>. Estas diferentes percepciones del espacio museológico pueden llevarnos a concluir que la inclusión o encierro de Elena en el museo forma parte de la estrategia del Estado para contenerla, para neutralizarla, en el sentido en que Déotte apunta que las piezas de museo pierden cualquier tipo de realidad política y social, o sea, dejan de actuar como elemento de resistencia al discurso oficial, ya que el Estado, como afirma Anderson, busca a través de la catalogación inserirlas dentro de su proyecto nacional. Al no conseguir contenerla, ya que las narraciones de Elena escapan al espacio microscópico del museo para instalarse en el macrocosmos de la ciudad, la solución final parece ser apagarla (lo que no consiguen) o cerrar el museo, ya que no fue posible absorberla dentro de la narrativa que el Estado pretendía divulgar. Ricardo Piglia, al reflexionar sobre el museo dentro de la historia y la tradición argentina y en su posible uso como mecanismo constructor de identidad afirma que en Argentina los museos no poseen realmente esa potencialidad ya que no tienen nada, ya que: “es una historia construida sobre el vacío (...) donde todo está marcado, desde el principio, con la noción de (...) abandono del pasado”<sup>928</sup>. Ernest Renan declara que: “[f]orgetting (...) historical error, is a crucial factor in the creation of a nation”<sup>929</sup> y si el Estado en *La ciudad ausente* se constituye a través de la represión de la memoria y como perpetuador del olvido, entonces, el papel de la máquina de narrar es precisamente relatar lo que se encuentra ausente y contenido – el vacío histórico –, y a Elena cabe la función de narrar la ciudad ausente y sus habitantes, transformándose, en cierta medida, ella misma en ciudad, o por lo menos en su memoria. Aitor Bolaños de Miguel, al analizar los procesos de la

<sup>924</sup> ANDERSON, p. 181. [“una Tradición generalizada, pero también local”. La traducción es mía.]

<sup>925</sup> Jean-Louis Déotte, “Le musée n’est pas un dispositif”, p. 20, *Cahiers Philosophiques*, n. 124, 2011, pp. 9-22. [“el museo no es un lugar de memoria”. La traducción es mía.]

<sup>926</sup> DÉOTTE (2011), p. 20. [“desprovistas de toda identidad étnica, política, social”. La traducción es mía.]

<sup>927</sup> Jean-Louis Déotte, *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, El Museo*, Justo Pastor Mellado, trad. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998, p. 71.

<sup>928</sup> PIGLIA (2001), p. 216.

<sup>929</sup> Ernest Renan, “What is a nation?”, Martin Thom, trad. p. 11, en Bhabha, Homi K. (ed.). *Nation and Narration* (1990), London & New York, Routledge, 2006, pp. 8-22. [“el olvido (...) el error histórico, es un factor crucial en la creación de una nación”. La traducción es mía.]

historia, de la memoria y de la política en Argentina, refiere cómo el país después de la democratización había caído en un peligroso olvido, o sea, no en un olvido absoluto, sino en un olvido relativo, en lo que denomina como:

[U]na especie de *amnistía de la memoria*: se recuerda, sí, pero para olvidar, es decir, para *silenciar*. O en otras palabras: diversos aspectos del pasado argentino han sido *echados al olvido*, por utilizar una expresión de Santos Juliá, sin ser adecuadamente conocidos por el público en general, sin ocupar su lugar en los procesos de judicialización del pasado y sin ser convenientemente reparados.<sup>930</sup>

En este sentido, la obra de Piglia actuaría como la performativización de la narración de esos acontecimientos que habían sido amnistiados por el gobierno y por la población en general, de manera que se cuestionen las políticas de la desmemoria llevadas a cabo en Argentina. Idelber Avelar describe *La ciudad ausente* como una narrativa de duelo, una: “utopian allegory in which memory has both an individual and collective, affective and political dimension”<sup>931</sup> dentro del marco de la literatura posdictatorial latinoamericana. Según el crítico brasileño, en *La ciudad ausente* (la ciudad de los muertos) el rescate del pasado recuperaría: “for the present the possibility of storytelling (...) the past is rescued in the present”<sup>932</sup>. Porque como afirma Fernando Chueca Goitia en su *Breve historia del urbanismo*, la ciudad: “es por sí misma un formidable archivo de recuerdos. En la urbe se condensan, no sólo en el espacio, sino en el tiempo, los hechos y las vidas humanas más significativas”<sup>933</sup>, ya que como objeto histórico es: “también un documento, un depósito”<sup>934</sup>, por esa razón, podemos afirmar que Elena, la máquina de narrar, es una encarnación de la ciudad misma, ya que funciona como documento, como depósito y como archivo de memorias.

Podemos concluir, por fin, que la ciudad en esta obra de Piglia es un dispositivo lingüístico, discursivo y producto mismo de la narración – primero en cuanto representación conceptual de una ciudad empírica, Buenos Aires, y después como producto ficcional que dentro de la obra es materializado por la narración de Elena, ya

---

<sup>930</sup> BOLAÑOS DE MIGUEL, p. 330.

<sup>931</sup> AVELAR, p. 17. [“alegoría utópica en que la memoria tiene una dimensión individual y colectiva, afectiva y política”. La traducción es mía.]

<sup>932</sup> AVELAR, p. 163. [“para el presente la posibilidad del relato (...) el pasado es salvado en el presente”. La traducción es mía.]

<sup>933</sup> CHUECA GOITIA, p. 39.

<sup>934</sup> CHUECA GOITIA, pp. 37-38.

que la ciudad solamente podemos percibirla a través de los relatos de la máquina de narrar. Nos enfrentamos a la doble narratividad de la ciudad, que a través del discurso transforma la ausencia en algo presente y material.

### **VIII. 3. De los *conventillos* a las *villas miseria*. Buenos Aires entre la afasia y la amaurosis en la obra de César Aira**

Muchos mitos están por detrás de la representación de Buenos Aires en el imaginario urbano nacional e internacional. Uno de ellos incluye la construcción de una imagen de la capital argentina como “europeizada”, como “la ciudad más europea de América Latina”, tanto a nivel urbanístico y arquitectónico como del punto de vista étnico y social, de ahí que algunos epítetos de esta ciudad hayan sido: “la Atenas del Plata”<sup>935</sup> (por considerarse como el país más culto de América debido a la avanzada educación pública y las tendencias universitarias) o “la París de América”<sup>936</sup> (debido a la presencia de un gran número de teatros y a la reconstrucción urbana que, a partir de 1880, el intendente Avelar llevó a cabo teniendo como modelo el proyecto de Haussmann en París)<sup>937</sup> o lo que afirmó Clemenceau en la época de su visita: “una gran ciudad de Europa”<sup>938</sup>. Así, escribió Federico Ortiz: “[l]a europeización de Buenos Aires se dio a través de la penetración del capital británico, el barniz cultural francés y la mano de obra española y italiana, provista por la inmigración”<sup>939</sup>. Si desde el punto de vista urbanístico existen razones históricas y políticas urbanas y culturales que fomentan la definición de Buenos Aires como una capital de raíz arquitectónica europea, sobre todo francesa, desde el punto de vista social, la explicación proviene de las masas de inmigración europea de finales del siglo XIX y principios del XX, inmigración sobre todo de origen italiana y española, como ya se dijo, pero también de países de Europa del Este, sobre todo de origen judía. Sin embargo, esa homogeneidad étnica, debida también al desafortunado exterminio de la población autóctona del territorio en un principio llevada a cabo parcialmente por la corona española durante la colonia y después de forma más exhaustiva durante el siglo XIX con la llamada “campana del

---

<sup>935</sup> Introducción al capítulo 6. La cultura en VÁZQUEZ-RIAL (1996a), p. 311.

<sup>936</sup> BRAUN; CACCIATORE, p. 36.

<sup>937</sup> BRAUN; CACCIATORE, p. 35.

<sup>938</sup> Clemenceau citado en BRAUN; CACCIATORE, p. 36.

<sup>939</sup> Federico Ortiz citado en BRAUN; CACCIATORE, p. 35.



desierto” llevada a cabo por la ya independiente república argentina, bajo el gobierno del general Roca.

Esta reconfiguración urbana y étnica ocurrida en Buenos Aires a partir del final del siglo XIX, asociada a una corriente interna de migración de la provincia para la capital, precipitó la guetización de la ciudad. Con la entrada masiva de migrantes nacionales e internacionales que la ciudad no podía asimilar, ya que como ya referimos en el inicio de este trabajo, la razón por detrás de las políticas de migración llevadas a cabo por el estado argentino se debían a la necesidad de poblar el territorio, en gran parte desértico, tuvo como consecuencia, sin embargo, que la mayoría de la población migratoria no se instalase en la provincia, como se pensaba originalmente, sino que terminase por permanecer en los centros urbanos, y en su gran mayoría en Buenos Aires. Esta disparidad entre población residente y entrante e infraestructuras logísticas resultó en la aparición de lo que se conoce como “conventillos”, o sea, cuartos que albergan una o más familias sin agua, luz o gas y que se acomodaron en gran parte en las casas abandonadas por la oligarquía en la época de la epidemia de la fiebre amarilla en 1871, que llevó a que ésta se trasladase del sur para el norte. Con el deterioro de esas habitaciones muchas pasaron a ser casas de inquilinato sobre todo para los inmigrantes que comenzaron a llegar masivamente a partir de 1870<sup>940</sup>. Debido a estas condiciones de pobreza e insalubridad, la literatura de la época terminó también por extender el aspecto de las malas condiciones de salud e higiene de sus habitantes para el plano de la salud moral de los mismos sobre la sociedad en general: “el conventillo tiene de común con los sepulcros el blanqueo exterior y la podredumbre interior; pero guarda en sus entrañas corrompidas algo que no se encuentra en las tumbas: la lepra moral”<sup>941</sup>. De este modo, además de la nítida separación económico-social sobre el tejido urbano de Buenos Aires se propala también una separación étnica y moral, de índole xenófoba, sobre esos habitantes, en su gran mayoría inmigrantes. Con la continua expansión demográfica de Buenos Aires, los conventillos fueron siendo insuficientes, de ahí que haya aparecido también el fenómeno que Bernardo Verbitsky, en 1957, llamó “villa miseria” en *Villa miseria también es América* y que aún permanece como problema social y urbanístico en Buenos Aires. Si de alguna forma, el fenómeno de las villas miseria no es una novedad dentro del contexto latinoamericano – en Brasil se llaman

---

<sup>940</sup> Cfr. Horacio Vázquez-Rial, “Tu cuna fue un conventillo. La vivienda obrera en Buenos Aires en la vuelta del siglo”, pp. 255-258 en VÁZQUEZ-RIAL (1996a), pp. 254-264.

<sup>941</sup> Santiago de Estrada, *Viajes y otras páginas literarias*, 1889, citado en VÁZQUEZ-RIAL (1996d), p. 263.

*favelas*, en Chile, *callampas*, en Uruguay, *cantegriles*, en Perú, *barriadas*, en México, *ciudades perdidas*, en Colombia, *pueblos piratas* (pero pronto se generalizó peyorativamente con la designación de *comunas*), etc. – en realidad, la presencia de un aglomerado habitacional hecho de desechos o materiales de mala calidad en Buenos Aires resulta casi una incongruencia frente a la imagen civilizada que ese país posee en el imaginario interno y externo. Ya mencionamos los tópicos urbanísticos y sociales de la capital argentina desde 1880 hasta 1930, pero ese imaginario de la ciudad como “europea” y civilizada persiste en gran medida hasta hoy, así como su carácter de excepcionalidad dentro de Latinoamérica (por lo menos en gran parte del discurso nacional). Sobre este fenómeno, Lucrecia Velasco Esquivel se apoya en el estudio del historiador urbanista argentino Adrián Gorelik para realzar la poca visibilidad de las villas miseria dentro de una sociedad que se enorgullece de ser un ejemplo de la inclusión social:

Considerata la scarsa visibilità della baraccopoli in una società che si è riconosciuta a lungo in un'immagine di ascesa e inclusione sociale (...) Contro le immagini dominanti di una Buenos Aires “europea”, votata all'integrazione e al progresso sociale, eccezione lampante nel contesto latinoamericano (...) Le baraccopoli costituiscono la prova tangibile di una modernizzazione che fatica a nascondere le proprie mancanze: sorte in modo spontaneo intorno agli anni Trenta come soluzione provvisoria di fronte alla crisi abitativa, si sono rivelate, molto presto, parte ineludibile del paesaggio urbano.<sup>942</sup>

En este mismo sentido, Patrick Dove reflexiona sobre cómo el estado neoliberal, a través del creciente número de privatizaciones y de la reducción de los servicios sociales, en los años noventa, llevó a que la crisis argentina provocase un crecimiento acelerado del fenómeno urbano de las villas miseria, que eran ocupadas en su gran mayoría (y una vez más) por migrantes de la provincia y por inmigrantes, en esta ocasión, de los países andinos.

---

<sup>942</sup> Lucrecia Velasco Esquivel, “Come funziona una città duale: i discorsi sulla povertà e l'invisibilizzazione della baraccopoli in *La villa* di César Aira”, p. 88, *Confluenze*, vol. 3, n. 2, 2011, pp. 87-98. [“Considerada la escasa visibilidad de las villas miseria en una sociedad que se reconoce en gran medida en una imagen de ascensión e inclusión social (...) Contra las imágenes dominantes de una Buenos Aires ‘europea’, dedicada a la integración y al progreso social, excepción evidente en el contexto latinoamericano (...) Las villas miseria constituyen la prueba tangible de una modernización que se esfuerza en ocultar sus propias fallas: surgidas de modo espontáneo alrededor de los años treinta como una solución provisional frente a la crisis habitacional, se revelaron, rápidamente, como una parte ineludible del paisaje urbano”. La traducción es mía.]

The *villas* have long posed an ambiguous presence for the Argentine state. (...) Beginning in the 1990s, meanwhile, in the wake of widespread privatization and reduction of social services, the presence of *villas* has grown dramatically in and around Buenos Aires, with inhabitants increasingly obliged to pursue informal strategies for survival.<sup>943</sup>

De esta forma, la permanencia e incluso el aumento de las villas miseria demuestran el fracaso de la transición en su doble vertiente: de la dictadura para la democracia y de una política de estado para una política de mercado, que tuvo su momento más crítico en los años noventa en Argentina. Sobre esta problemática y enfatizando la perpetuación del miedo en la sociedad argentina, Pilar Calveiro cita a Claudia Feld:

[La figura del miedo permaneció, ahora] desplazado del terreno de lo político al de lo económico, y el peligro de la muerte abrupta, de tortura y de desaparición [fue] diluido en una cantidad de amenazas más vagas... un nuevo campo de violencia instalado en la sociedad. Un tipo de violencia que también actúa burocráticamente – aunque no solamente desde el Estado – que también genera víctimas y victimarios invisibles.<sup>944</sup>

La violencia económica tuvo también víctimas<sup>945</sup> y muchas de esas víctimas invisibles habitaban en las villas miseria.

Otro mito por detrás de la representación urbana de Buenos Aires en el imaginario nacional e internacional proviene de la imagen literalizada que se ha construido sobre la ciudad. Una ciudad que desde temprano se construye sobre su propia narrativa. Una imagen que proviene de la literatura misma: “la imagen de la ciudad que refleja la literatura tiene siempre ribetes de la propia literatura a ella

---

<sup>943</sup> Patrick Dove, “Mass Media Technics and Post-Politics in César Aira’s *La villa*”, p. 10, *Revista de Estudios Hispánicos*, n. 43, 2009, pp. 3-30. [“Las villas representan hace mucho tiempo una presencia ambigua para el estado argentino (...) A partir de la década del noventa, mientras tanto, tras la privatización generalizada y la reducción de los servicios sociales, la presencia de las villas creció dramáticamente alrededor de Buenos Aires, con los habitantes cada vez más obligados a perseguir estrategias informales de sobrevivencia”. La traducción es mía.]

<sup>944</sup> FELD citada en CALVEIRO, p. 303.

<sup>945</sup> Sobre la violencia económica de los años noventa, confrontar Atilio Borón, *Tras el búho de Minerva*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000: “[u]na buena medida del carácter letal del neoliberalismo lo da la siguiente comparación: sólo en dos años, dichas políticas ‘desaparecen’, en la población infantil, el mismo número de víctimas que el terrorismo de Estado exterminó en siete” (p. 178).

referida”<sup>946</sup>. En este sentido, las obras de Jorge Luís Borges, Adolfo Bioy Casares, Leopoldo Marechal, José Bianco, Eduardo Mallea, Manuel Mujica Lainez, Silvina Ocampo o Ernesto Sábato tuvieron una influencia mucho más concreta – a nivel nacional y en la construcción del imaginario de la ciudad que se diseñaba del centro hasta cada vez más al norte, con la descripción de los barrios de Retiro, Recoleta, Belgrano, el parque de Palermo, las calles Florida, Corrientes y la Plaza San Martín. Esta descripción de los ambientes de clase alta y media alta fue lo que más caracterizó literariamente Buenos Aires también en el exterior, ya que estos autores fueron traducidos. Así, la “omisión” literaria de Roberto Arlt, por ejemplo, que según Beatriz Sarlo: “visita la ciudad como nadie lo había hecho antes”<sup>947</sup> terminó por no tener el impacto cultural y nacional suficiente para que su visión de la ciudad como lugar corrompido, sórdido y múltiple, donde se describía de la misma forma grotesca y cínica tanto a las clases bajas como a la media y la alta, tuviese peso.

Teniendo en mente estos mitos que constituyen la representación urbana y su poder en cuanto imaginario colectivo, César Aira publica en 2001, *La villa*, una obra narrativa cuya acción transcurre durante el periodo de violencia económica argentina, esto es, durante los años noventa en Buenos Aires. Si normalmente la descripción de la pobreza se insiere en una tradición de denuncia social, de carácter realista, Aira, como es recurrente a lo largo de su vasta obra, subvierte el género<sup>948</sup> en *La villa*. Los primeros dos capítulos de la obra se insertan más o menos en esa tradición de la descripción realista de un fenómeno social, así el narrador heterodiegético nos presenta a través de los ojos del protagonista, Maxi, un joven de veinte años perteneciente a la clase media porteña, a los cartoneros:

---

<sup>946</sup> AÍNSA, pp. 157-158.

<sup>947</sup> SARLO (1996a), pp. 183-195.

<sup>948</sup> Cfr. Graciela Speranza, “Por un realismo idiota”, *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, diciembre, 2005, donde la autora insiere la narrativa de Aira dentro de una tradición de realismo idiota, en el sentido en que se deja de intentar imitar o representar la realidad, dando como ejemplos anteriores la narrativa de los “idiotas” Bouvard e Pécuchet, Pierre Menard, Monsieur Teste, etc. Y también Jesús Montoya Juárez, *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata*, citado en Jesús Montoya Juárez, “La televisión en la narrativa de César Aira o la mano del fantasma”, p. 138, *Montevideo*, 3ª época, n. 15, 2010, pp. 137-148, donde el autor estudia a Aira dentro de lo que denomina “realismos del simulacro”: “[L]as novelas airianas se proyectan como una paradoja en la que se explicita simultáneamente un concepto de real vinculado a la idea de simulacro que el posmodernismo ha venido haciendo habitual y, a la vez, una burla que pone en crisis dicha tematización del simulacro, proponiendo una distanciamiento irónica que busca superarlo a través de un irresistible sentido del humor y la sola reivindicación del poder de la imaginación en el contexto contemporáneo” (p. 139).

Llamarlos “cartoneros” era hacer uso de un eufemismo, que todo el mundo había adoptado y servía al propósito de entenderse (aunque también se entendía el nombre más brutal de “cirujas”). En realidad, el cartón, o el papel en general, era sólo una de sus especialidades. Otras eran el vidrio, las latitas, la madera, y de hecho donde hay necesidad no hay especialización. Salían a rebuscárselas, y no le hacían ascos a nada, ni siquiera a los restos de comida que encontraban en el fondo de las bolsas. Al fin de cuentas, bien podía ser que esos alimentos marginales o en mal estado fueran el verdadero objetivo de sus trabajos, y todo lo demás, cartón, vidrio, madera o lata, la excusa honorable.<sup>949</sup>

Los cartoneros son los habitantes de las villas miseria del Bajo de Flores que el protagonista, sin nunca saber bien por qué, decide ayudar en el transporte de cartón hasta la entrada de la villa:

La profesión de cartonero o ciruja se había venido instalando en la sociedad durante los últimos diez o quince años. A esta altura, ya no llamaba la atención. Se habían hecho invisibles, porque se movían con discreción, casi furtivos, de noche (y sólo durante un rato), y sobre todo porque se abrigaban en un pliegue de la vida que en general la gente prefiere no ver.<sup>950</sup>

Estos habitantes de la “otra sociedad”<sup>951</sup>, como denomina José Luís Romero eran según Maxi: “gente enclenque, mal alimentada, consumida por sus largas marchas, era dura y resistente, pero livianísima”<sup>952</sup>. Romero explica en su célebre ensayo, *Latinoamérica: la ciudad y las ideas*, que las villas miseria en Buenos Aires eran casi invisibles a pesar de su número creciente entre 1960 y 1970:

En Buenos Aires, un censo de 1966 estimaba la población de las villas miseria del área metropolitana en 700.000 personas. En cada una de ellas se repetían los mismos caracteres: las viviendas precarias, la promiscuidad familiar, la aglomeración infrahumana de vastos grupos en una extensión limitada, la falta de servicios elementales. El 35% de los inmigrantes se concentró en esas villas miseria, pobladas con gentes provenientes no sólo del interior del país sino también

---

<sup>949</sup> César Aira, *La villa* (2001), Buenos Aires, Emecé Editores, 2011, p. 8.

<sup>950</sup> AIRA, p. 12.

<sup>951</sup> ROMERO, p. 334.

<sup>952</sup> AIRA, p. 13.

de los países vecinos, especialmente Bolivia y Paraguay. Instalados en zonas periféricas – excepto alguna situada cerca del puerto –, son poco visibles para el porteño normal, que puede pasar años sin verlas y hasta sin acordarse de ellas. Menos aún las ve el turista; y cuando aparecieron cerca de la autopista que conduce al aeropuerto internacional de Ezeiza, se levantó pudorosamente un muro que las ocultara.<sup>953</sup>

Este carácter invisible de las villas miseria para el porteño normal es fundamental para comprender la percepción de la ciudad por sus habitantes y visitantes y para entender la posición que Aira sugiere en su novela de 2001. Este fenómeno de invisibilidad de la pobreza es uno de los temas centrales de la novela de Aira. No es por acaso que el protagonista, Maxi, sufre de “ceguera nocturna”: “[e]ra la hora mala para Maxi, siempre lo había sido, desde chico, y ahora que entraba en los veinte años se acentuaba. Sufría de lo que se llama “ceguera nocturna”, que por supuesto no es ceguera ni mucho menos, pero sí una dificultad muy molesta para distinguir las cosas en la oscuridad o con luz artificial”<sup>954</sup> y que más que un personaje de la novela no sea capaz de distinguir a los habitantes de la villa, compuesta en su gran mayoría por inmigrantes andinos: Maxi – “[c]on el tiempo llegaron a conocerlo todos los cirujas de la zona; era él quien no los distinguía, se le confundían, pero le daba lo mismo”<sup>955</sup>; “era poco fisonomista y había tantos haciendo lo mismo y eran tan parecidos, sin contar con lo mal que veía de noche”<sup>956</sup>; Vanessa, hermana de Maxi – “[e]lla también parecía boliviana, y como a Vanessa todos los bolivianos le resultaban iguales, no estaba segura de no haberla confundido con otra”<sup>957</sup>; “[e]n esas razas, además de no reconocer a los individuos, no podía calcularles la edad”<sup>958</sup>. Así, más que narrar la vida de los habitantes de las villas miseria, Aira se centra sobre cómo éstas son percibidas por los otros habitantes de la ciudad, principalmente reflexionando sobre el papel que éstas representan en el imaginario social y urbano. Más que intentar representar la experiencia de la pobreza y de la miseria, Aira parece querer indagar los mecanismos que llevaron a su invisibilidad. De este modo, a través de Maxi, un joven de la clase media, que, además de sufrir de “ceguera nocturna” no parece ser muy perspicaz ni inteligente, a pesar de

---

<sup>953</sup> ROMERO, p. 359.

<sup>954</sup> AIRA, p. 9.

<sup>955</sup> AIRA, p. 14.

<sup>956</sup> AIRA, p. 18.

<sup>957</sup> AIRA, p. 52.

<sup>958</sup> AIRA, p. 55.

poseer un “buen corazón”, Aira reflexiona sobre la problemática de la pobreza y de las villas miseria desde un punto de vista más o menos simple, dejando que su personaje se cuestione sobre los factores sociales, económicos y urbanos a partir de una perspectiva ingenua. El punto de vista del ingenuo, como ya mencionamos en otro capítulo, y tomado como punto de partida el estudio de Bakhtin, posibilita el cuestionamiento de las convenciones sociales y políticas, ya que cualquier posicionamiento albergará por lo menos dos significados, o sea, la heteroglosia que designa Bahktin – la primacía del contexto sobre el texto en sí: el de la enunciación y el que le está subentendido por la caracterización y el posicionamiento del personaje<sup>959</sup>. Así, cuando Maxi reflexiona sobre la pobreza y el encanto de las casas en que viven los pobres en las villas, podemos percibir un doble significado que proviene de la simplificación del pensamiento del personaje y que no refleja verdaderamente la realidad:

Además, ¿qué pobres? Los pocos que veía (porque a la hora en que entraba en la villa ya las casitas se cerraban) estaban vestidos como cualquier otro argentino, y se comportaban igual. Lo único que los clasificaba de pobres era que habitaran esas viviendas precarias. Es cierto que nadie elegía vivir en una villa, ¿pero acaso él había elegido vivir donde vivía? Además, no era tan seguro que nadie prefiriera esa forma de pobreza. O al menos, si nadie la prefería efectivamente, no era imposible que alguien la encontrara deseable especulativamente. Esas casas del tamaño de casas de muñecas tenían su encanto, precisamente por su fragilidad y su aire de improvisación. (...) Él, (...) les encontraba la ventaja de una gran simplificación. Para alguien cansado o abrumado por las complejidades de la vida de clase media, podían parecer una solución.<sup>960</sup>

Más que la villa miseria en sí, parece que el objeto narrativo de Aira es la percepción común que ésta posee en el imaginario social urbano, fundada sobre estereotipos y generalizaciones que impiden un conocimiento individual, aun cuando el protagonista y héroe del relato está lleno de buenas intenciones y pretende conocer los hábitos y la topografía de la villa, que califica de lugar “mágico”<sup>961</sup>, “reino encantado”<sup>962</sup>, “laberinto”<sup>963</sup>, “gema encendida por dentro”<sup>964</sup>, porque se encuentra fascinado por el

---

<sup>959</sup> Cfr. BAKHTIN (1981).

<sup>960</sup> AIRA, p. 82.

<sup>961</sup> AIRA, p. 20.

<sup>962</sup> AIRA, p. 31.

<sup>963</sup> AIRA, p. 33.

espacio en sí y por lo que éste alberga de misterioso y desconocido y se siente un privilegiado al serle permitido entrar en el recinto:

Podía haber apostado que ninguno de sus conocidos del colegio, del gimnasio, del barrio, o amistades de sus padres o parientes, habían entrado nunca a una villa, ni entrarían. ¡Y estaban tan cerca! A la vuelta de su casa, podría decirse. De modo que no era gran cosa, pero a la vez sí lo era. No entraba nadie que no perteneciera, por un solo motivo que cubría todos los demás: por miedo. Es cierto que, además, no habrían tenido ningún motivo, sinceramente, para ir. Pero eso era parte del miedo. Ahí estaba la clave de los lugares, de los lugares sociales y también de todos los otros, incluidos los imaginarios. El miedo era la matriz de los lugares, lo que hacía que hubiera lugares y uno pudiera moverse por ellos. Estar o no estar en uno dependía de un complejo sistema de acciones, y ya se sabe que el miedo nace y prospera en la acción. Además, no era tan poca cosa: había oído decir que ni la policía se atrevía a entrar en las villas.<sup>965</sup>

Ya para el inspector Cabezas, como para grande parte de la población en general, las villas son:

[E]l foco de violencia (...) Refugio clásico de maleantes y fugitivos, el auge de las drogas había multiplicado la violencia en las villas, en primer lugar porque era un negocio que movilizaba mucho más dinero; en segundo, por efecto de los trastornos de conciencia que producía la droga en los consumidores. Esta villa en particular era un caso especialmente virulento.<sup>966</sup>

Este personaje actúa como antítesis del raciocinio de Maxi. Patrick Dove refiere la simbología de los nombres de los dos personajes que actúan siempre en oposición. Si Cabezas, un policía, es la: “embodiment of reason”<sup>967</sup> y aquél que en la tradición detectivesca: “cracks the code”<sup>968</sup> de la villa, Maxi es el sujeto ético de la novela, aquel que no piensa: “as his name itself suggests – is the maxim that governs his actions. In aiding the *cartoneros* he responds to a law that has been evacuated of all particular

---

<sup>964</sup> AIRA, p. 29.

<sup>965</sup> AIRA, pp. 33-34.

<sup>966</sup> AIRA, pp. 44-45.

<sup>967</sup> DOVE, p. 12. [“encarnación de la razón”. La traducción es mía.]

<sup>968</sup> DOVE, p. 12. [“descifra la clave”. La traducción es mía.]



content, all self-interest and calculation”<sup>969</sup>. Sin embargo, podemos cuestionar la percepción que Dove deduce de los dos protagonistas, uno como la personificación del bien y el otro como la encarnación del mal, porque si es verdad que las acciones de Maxi son desinteresadas y altruistas, al contrario de las del inspector Cabezas que pretende aprovecharse de beneficios (primero profesionales y después personales y financieros por el desciframiento del código de la villa), es importante resaltar que ninguna de sus visiones individuales es representativa del universo múltiple que son la villa y sus habitantes, ya que ambos utilizan el lugar común y el estereotipo para calificar tanto aquel espacio como sus habitantes. Al encontrar a Adelita, la empleada doméstica peruana que vive en la villa y que su hermana no consigue distinguir de las otras mujeres de trazos andinos (ni el propio Maxi la reconoce a pesar de verla todos los días) en su camino desde la villa hasta su casa, Maxi le pregunta lo que hace sola caminando tan tarde: “[a]quí son capaces de asaltarte por un peso”<sup>970</sup>, a lo que ella responde que: “[a]quí en Flores nos conocemos todos, aunque sea de vista”<sup>971</sup>. Esta invisibilidad constante que el personaje de Adelita sufre a lo largo de la novela por los restantes habitantes de la ciudad (incluyendo al propio Maxi para quien los habitantes de la villa son una masa indiferenciada que: “se abrigaban en un pliegue de la vida que en general la gente prefiere no ver”<sup>972</sup>) es una forma simbólica de exclusión social, que determina su poca visibilidad para los otros habitantes de la ciudad – la “gente que prefiere no ver la “otra sociedad” y que forma parte: “de esos puntos ciegos que son característicos de la vida en las grandes ciudades”<sup>973</sup>. Por eso Adelita, cuando Maxi exclama que: “[n]o debería haber pobres”<sup>974</sup>, le responde tratándolo por “Señor”, situándose siempre en una posición subalterna:

¿Qué pobres? Señor, ésa es una palabra antigua. Antes había pobres y ricos, porque había un mundo hecho de pobres y ricos. Ahora ese mundo desapareció, y los pobres se quedaron sin mundo. Por eso mis patronas dicen: “ya no hay pobres” (...)

---

<sup>969</sup> DOVE, p. 11. [“como su propio nombre sugiere – es la máxima que gobierna sus acciones. Al ayudar a los cartoneros él responde a una ley que fue evacuada de todo contexto particular, todo interés propio y cálculo”. La traducción es mía.]

<sup>970</sup> AIRA, p. 87.

<sup>971</sup> AIRA, p. 91.

<sup>972</sup> AIRA, p. 12.

<sup>973</sup> AIRA, p. 41.

<sup>974</sup> AIRA, p. 89.

Ya no existe el viejo mundo de las recompensas y los castigos. Ahora es cuestión de vivir nada más. No importa cómo.<sup>975</sup>

Adelita es la personificación de la invisibilidad de los moradores de la villa miseria. Para los otros habitantes de la ciudad, de clase media, ésta es vista siempre como una mujer pequeña, oscura y sin trazos que la distinguen de la masa a la que pertenece, además de que casi siempre aparece a través de dispositivos que no permiten representarla en cuanto ser individual y social. Es siempre vista o en la oscuridad (por Maxi) o a través de dispositivos distorsionadores: a la distancia o por la ventana de enfrente (por Vanessa y por su amiga Jessica, ambas adolescentes de clase alta que no la distinguen pero que la ven desde el apartamento de enfrente en cuanto ésta hace la limpieza) y a través del reflejo de un espejo, también a la distancia (por Maxi que la ve limpiando en cuanto descansa en su cama en el departamento de enfrente y que piensa que ésta es una habitante del espejo). Por esta razón, cuando Maxi la encuentra en la calle nunca es capaz de reconocerla en cuanto sujeto: “[e]ra ella! ¿O no era? Sí, era; no podía ser otra. Vista fuera de contexto, no la reconocía. No tenía ningún rasgo propio. ¿Pero cuál era su contexto? ¿El espejo? Era demasiado fantástico, y en él aparecía pequeña como una mosca. ¿La villa? Allí la había visto una sola vez, hacía meses, y de noche”<sup>976</sup>. De ahí que los habitantes de la villa miseria y el espacio en que habitan estén marcados tanto por la amaurosis, o sea, la forma de ceguera que no es discernible exteriormente, una especie de oscurecimiento, y por la afasia, por la pérdida de la facultad de emitir lenguaje, son seres y espacios sin voz propia. La Buenos Aires que éstos simbolizan está constantemente marcada por una ceguera – tanto aquella que la gente prefiere no ver, como por la “ceguera nocturna” que personifica Maxi y que linda en su invisibilidad individual, social y urbana y que, como menciona Romero, es regularmente ocultada por el propio gobierno a través de actos de maquillaje social como el muro que impide la visión y confirma la ceguera en relación a esa realidad y a los habitantes que la representan. El hecho de que esos habitantes no tengan voz, sean afásicos es una característica impuesta por la exclusión social a la que están sujetos y que Aira difunde en su novela, ya que su narrativa está marcada por los discursos sociales, o sea, por el uso de estereotipos y lugares comunes que determinan la forma como percibimos la realidad. Para Bertrand Westphal: “[q]ualsiasi concezione

---

<sup>975</sup> AIRA, p. 89.

<sup>976</sup> AIRA, pp. 98-99.

monolítica dello spazio e dei suoi abitanti è terreno fertile per la nascita dello stereotipo, che ogni tentativo di definizione dice essere uno schema colectivo fossilizzato”<sup>977</sup>, homogéneo y uniformizante que no da cuenta de la diversidad y pluralidad de las representaciones humanas y espaciales. Para salir de los límites de la mirada exógena y exótica que fosiliza las percepciones sociales y territoriales es necesario salir de la pluralidad de la trampa del estereotipo que pretende: “farsi espressione dell’ intera verità di un popolo”<sup>978</sup> y que: “strumentalizza l’ immagine dell’altro in funzione di ciò che si spera o teme per se stessi”<sup>979</sup>, ya que es una: “immagine-pretexsto destinata a rappresentare se stessi”<sup>980</sup>. Esa imagen-pretexsto que instrumentaliza la representación del otro como aquel que se teme es la forma como la representación de la villa es varias veces sugerida en la novela de Aira, como un lugar violento y criminal, un lugar al que no se puede entrar y por eso es mejor ignorar, pero el estereotipo en Aira también es activado para narrar la percepción ingenua de Maxi sobre la villa, sus habitantes y la pobreza en general. Aquí el estereotipo se asocia a la percepción monolítica de la pobreza como una personificación de la inocencia y de la bondad que el protagonista atribuye a los pobres, pero que se refleja también sobre él mismo. Al ser bondadoso con los pobres, al percibirlos como seres también bondadosos y solitarios, Maxi no los entiende como seres humanos concretos, como personas, ya que no es capaz de percibirlos individualmente. Su altruismo parece más que nada una forma de desculpabilización personal por la riqueza o simplemente una ingenuidad inmensa y no un conocimiento real del otro que lo rodea. Así, cuando Maxi ve un sin-techo, “el linyerita”, decide pasar todos los días por el mismo lugar de modo que éste tenga un poco de compañía:

Empezó a pensar que, una vez descubierto su secreto, no le disgustaba que él pasara por ahí todos los días; podía transformarse en un hábito, y por ello en una especie de compañía, aunque no intercambiaran una palabra, casi un sustituto, tan precario, de la familia o los compañeros que no tenía. Quizás al verlo pasar pensaba

---

<sup>977</sup> WESTPHAL, p. 199. [“cualquier concepción monolítica del espacio y de sus habitantes es terreno fértil para el nacimiento del estereotipo, que cualquier tentativa de definición dice ser un esquema colectivo fosilizado”. La traducción es mía.]

<sup>978</sup> Robert Frank, “Qu’est-ce qu’un stéréotype?”, citado en WESTPHAL, p. 200. [“ser la expresión de la verdad completa de un pueblo”. La traducción es mía.]

<sup>979</sup> FRANK, citado en WESTPHAL, p. 200. [“instrumentaliza la imagen del otro en función de aquello que se espera o se teme para sí mismo”. La traducción es mía.]

<sup>980</sup> FRANK, citado en WESTPHAL, p. 200. [“imagen-pretexsto destinada a representarse a sí mismo”. La traducción es mía.]

“ahí está otra vez, mi amigo desconocido”, con ésas u otras palabras. Uno nunca sabe a qué se pueden aferrar los solitarios, cuando no tienen nada. Y tener menos que éste era directamente imposible.

Las acciones de Maxi, aunque bien intencionadas no producen ningún acto real de comprensión o visión del otro en su individualidad. Siempre que utiliza la mirada para definir al otro, Maxi es atacado por una ceguera social que a pesar de ver la pobreza y los seres que la sufren, no es capaz de ver al individuo en su acepción máxima. Para él son solamente más personas que ayudar. Westphal afirma que la mirada es la historia de una relación entre el sujeto y el mundo, entre lo familiar y lo extranjero, entre el yo y el otro:

Lo sguardo canalizza una percezione che, secondo Pierre Ouellet, corrisponde alla “messa in opera di un attività immaginativa spazializzante e temporalizzante”. La storia dello sguardo è la storia di una soggettività che esprime la relazione tra l’individuo e un mondo che sfugge alla determinazione oggettiva. È la storia dello stupore di fronte all’ Altro; ed è allora la storia del confronto tra l’ *hic et nunc* di un essere immerso in un contesto di riferimento e un *hic et nunc* che non appartiene all’ambito del familiare e si situa fuori dal campo percettivo.<sup>981</sup>

En el caso de Maxi o de cualquier otro personaje de la novela, nunca es materializada esa mirada sobre el otro en su alteridad e individualidad, ya que a pesar de expresados de forma distinta, todos los personajes de clase media sufren de esa ceguera que los imposibilita para percibir al otro, en este caso a los habitantes de la villa. Éstos no poseen la posibilidad de expresión propia y son siempre caracterizados por el otro que no los ve en su totalidad. De este modo, la representación de la villa y de sus habitantes aparece siempre truncada, es una figuración inmersa en el estereotipo social que define su representación. Para Maxi son, en su gran mayoría, seres buenos y tristes, para el inspector Cabezas son criminales, sin embargo, para ambos son seres uniformes e indistinguibles.

---

<sup>981</sup> WESTPHAL, p. 171. [“La mirada canaliza una percepción que, según Pierre Ouellet, corresponde a la ‘puesta en escena de una actividad imaginativa especializante y temporalizante’. La historia de la mirada es la historia de una subjetividad que expresa la relación entre el individuo y un mundo que escapa de la determinación objetiva. Es la historia de un asombro frente al Otro; y es, entonces, la historia del enfrentamiento entre el *hic et nunc* de un ser inmerso en un contexto de referencia y un *hic et nunc* que no pertenece al ámbito de lo familiar y se sitúa fuera del campo perceptivo”. La traducción es mía.]

A partir del tercer capítulo de la novela y hasta el final, las acciones se suceden sin la lógica realista que caracteriza los capítulos precedentes. A través del uso de hipérboles, nuevas tramas (el asesinato de una joven de quince años, compañera de Vanessa y Jessica, en las inmediaciones de la villa; la presencia del inspector Cabezas y su investigación sobre las drogas que se producen en la villa; el uso de instituciones religiosas como escondrijos de droga; la historia del novio de Adelita que desapareció después de l asesinato de Cynthia; el apareamiento del pastor evangélico y la juez que quiere acabar con la corrupción policial,...) y la inserción de una intriga policial que nunca es verdaderamente concluida, se satura la novela de tal forma que la verosimilitud deja de ser una posibilidad. Como refiere Stephen M. Hart, esta novela de Aira es: “downright quirky (...) it begins in a rather odd way, and then gets increasingly stranger as it progresses”<sup>982</sup>. Este avance galopante de la acción, así como la inserción de nuevas tramas narrativas que nunca son explicadas, tienen como efecto la frustración de los horizontes de expectativas del lector y como menciona Lucrecia Velasco Esquivel señalando el carácter de artificio en la obra de Aira: “[q]uesta estrategia *derealizzante*, volta a problematizzare le possibilità conoscitive della parola, prende di mira non solo le convenzioni romanzesche, ma anche i discorsi sociali che filtrano la nostra comprensione del reale”. Como los personajes de la novela, parece que es imposible llegar a comprender algo y como refiere Jessica: “[e]s como si uno viviera en un laberinto al que siempre le están haciendo reformas. Es increíble lo que uno puede llegar a ignorar. Todo”<sup>983</sup>. Así, se materializa también la propia villa. Descrita continuamente como un laberinto, donde es imposible conocer el centro, la villa se aleja del proyecto tradicional del damero<sup>984</sup> que caracteriza gran parte de las ciudades latinoamericanas:

Había otra cosa que también se apartaba de la geometría racional, y era el ángulo que tenían las calles. Si la forma general de la villa era circular, entonces las calles deberían haber estado trazadas en perpendicular al borde, de modo de ser “radios”; y desembocar todas en el centro. Pero no: partían en ángulos de cuarenta y cinco

---

<sup>982</sup> Stephen M. Hart, *A Companion to Latin American Literature* (1999), New York, Tamesis, 2007, p. 282. [“manifiestamente estafalaria (...) comienza de una forma bastante rara, y después se vuelve cada vez más extraña a medida que progresa”. La traducción es mía.]

<sup>983</sup> AIRA, p. 125.

<sup>984</sup> El damero como proyecto colonizador y urbanístico fue implementado en América Latina en gran medida por los españoles. Utilizado por los griegos, tuvo su auge durante el Renacimiento, con el modelo geométrico de la ciudad ideal. Ver a este respecto, ALTAMIRANO, pp. 17-26.

grados, todas en la misma dirección, (vistas desde afuera, hacia la derecha). Eso significaba que ninguna llegaba al centro, y que ninguna tenía salida.

Esta construcción y percepción de la villa como un laberinto<sup>985</sup>, sin centro y circular, completamente distinta de la representación geométrica de Buenos Aires y de otras ciudades latinoamericanas revela, por un lado, una de las razones de la fascinación de Maxi por el lugar, por la otra, impide la circulación de quien no posee un “mapa”, quien no posee la llave para descifrar el misterio, ya que las calles no tienen nombre, están señaladas por juegos de luces y figuras (como la estrella, el pato) que sirven para orientar a sus habitantes y desorientar a los intrusos. Si en otros autores argentinos como Borges, Cortázar o Sábato, el laberinto es un espacio que delimita dos mundos, un interior y otro exterior, en *La villa*, el laberinto separa dos mundos que se distinguen económica y socialmente. Es, además, una escisión urbana de carácter geográfico y mental, ya que aún cuando coexisten en el mismo espacio, la villa no es aprehendida por los otros habitantes de la ciudad, que o no la ven o tienen miedo de lo que esconde, debido a la narrativa de pobreza y violencia que se extiende sobre ese espacio. Ya en capítulos anteriores, mencionamos el carácter del miedo en la manipulación de los discursos sociales y el uso de esos discursos producidos por el Estado y por los medios de comunicación en la creación y representación de espacios geográficos escindidos dentro de la metrópolis, donde la inseguridad es construida simbólicamente por los discursos que llegan al ciudadano y no por su propia vivencia<sup>986</sup>. De este modo, Aira utiliza ese discurso de los medios de comunicación para, una vez más, dar cuenta de la realidad de la villa, pero del papel que esta ocupa en el imaginario urbano y social, a través de la inserción mediática de la representación televisada de la villa en los últimos capítulos de la novela. Sobre el papel de la televisión en la obra narrativa de Aira, Jesús Montoya Juárez señala el papel fundamental de las:

---

<sup>985</sup> La figura del laberinto es crucial en gran parte de la literatura argentina del siglo XX. El ejemplo más significativo es, sin duda, Jorge Luis Borges con sus laberintos y círculos: “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La biblioteca de Babel”, “Las ruinas circulares”,... Pero la figura del laberinto es también fundamental en la obra de Julio Cortázar o Ernesto Sábato donde esa figura aparece como el espacio para describir una experiencia personal, una búsqueda que, sin embargo, no es nunca totalmente descifrada ni concluida. En este sentido, confrontar el artículo de Annelies Oeyen, “La villa miseria como laberinto mágico: el caso *La villa* de César Aira (2001)”, *Bulletin of Hispanic Studies*, n. 89, 2012, pp. 75-89.

<sup>986</sup> Cfr. ROTKER. Y RINCÓN; REY, pp. 34-45.

[G]ramáticas de la tecnología contemporánea de la producción y reproducción de las imágenes, particularmente, la televisión en su función bárdica o productora de historias y como objeto de la écfrasis que el lenguaje verbal busca traducir.

A partir de la inclusión de lo massmediático parece deconstruirse la realidad postulada en los textos mostrándosela como artificio, como juego de versiones y manipulaciones, sucediéndose a toda velocidad diferentes pactos de verosimilitud.<sup>987</sup>

En *La villa*, que Montoya no analiza, la televisión surge en el final de la novela como término último de hiperbolización del discurso y demuestra el artificio y la manipulación de los medios en la representación de un espacio y en la proliferación de discursos, verídicos y falaces. Después del secuestro de Vanessa y Jessica por el inspector Cabezas y después del engaño de este al encontrar al pastor evangélico que confunde con un narcotraficante y asesina, entran en la narrativa al mismo tiempo la policía y la juez (que revela que el asesinado era su hijo y trabajaba como agente encubierto en la villa) y los medios de comunicación social. Simultáneamente se inicia el mayor temporal del siglo en Buenos Aires y comienza la cacería al hombre. Irónicamente, en cuanto la persecución está siendo efectuada y transmitida en directo por la televisión, el inspector Cabezas visualiza su propia persecución en el televisor de la pizzería donde llevó a Vanessa y Jessica y donde se encuentran también Adelita y el “linyerita”, que resultó ser el novio fugitivo de Adelita. El desenlace que se adivina, además de estrafalario y sumamente inverosímil, principalmente, cuando se confunde su historia personal con la historia de otro Ignacio Cabezas, padre de Cynthia, la joven asesinada, y se construye una narrativa de venganza y locura originada por la pérdida de la hija en los medios de comunicación, parece efectivamente que la introducción de los medios televisivos en la obra actúa, como menciona Sandra Contreras, como un proceso de desfase<sup>988</sup> que se relaciona con una serie de malinterpretaciones mediáticas y como reflexiona Cabezas : “[n]o valía la pena intentar una rectificación. Una vez emitido, el malentendido no admitía retroceso”<sup>989</sup>, malentendidos que ya se habían acumulado a lo largo de la obra. Todos malinterpretan y comprenden erróneamente a los otros y sus situaciones. Esta cobertura mediática, en la que la villa es una imagen más, parece cuestionar la asunción de conocimiento completo de un lugar y de sus gentes, ya que la

---

<sup>987</sup> MONTOYA JUÁREZ, p. 139.

<sup>988</sup> Sandra Contreras, *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

<sup>989</sup> AIRA, p. 175.

televisión aparece como consolidante no sólo de mentiras y malinterpretaciones, como también refuerza la tradición, el lugar común, e intensifica sus paradojas. Sin embargo, la cobertura mediática en medio de la tempestad proporciona, por primera vez, una visión espacial de la villa, desde otro plano, el aéreo:

Según la televisión, que nunca se equivocaba porque era la acción misma, la Jueza había dado órdenes a sus samurais de rodear la Villa en todo su perímetro (...) Se preparaba un espectáculo memorable. La emisión se había cargado con la expectativa de millones de televidentes enganchados en tiempo real. (...) La lluvia apocalíptica se volvía telón de fondo de la aventura (...) Los cabeceos incontrolables provocaban movimientos de cámara en los que se veían planos de ciudad nocturna verticales o inclinados, a veces puestos de cabeza (...) Más allá de lo especial de la situación, el espectáculo tenía un interés intelectual o estético. Nadie había visto antes la Villa desde ese punto de vista, es decir, en su forma íntegra. Era un anillo de luz, con radios muy marcados en una inclinación de cuarenta y cinco grados respecto del perímetro, ninguno de los cuales apuntaba al centro, y el centro quedaba oscuro, como un vacío. Esas tomas “geométricas” duraban poco, por las sacudidas de los helicópteros (...) <sup>990</sup>

Esta visión total de la villa, desde lo alto por los helicópteros noticiosos, permite a Cabezas descifrar el: “mapa eléctrico”<sup>991</sup> de la villa donde las calles eran señaladas por las luces que cambiarían todas las noches para guiar a los compradores de droga y engañar a la policía. De ahí la percepción laberíntica de la villa y su carácter giratorio que tanto fascinaba a Maxi. Todas las noches la villa se mueve y esa es su forma de protegerse del exterior, de los intrusos. Para comprender el enigma, Cabezas, una vez más, reflexiona sobre un lugar común:

Había tenido que verlo desde el aire, desde donde no lo veía nadie nunca, como los dibujos de Nazca, para darse cuenta. No era imposible que los narcos villeros, en su mayoría bolivianos y peruanos, se hubieran inspirado en aquella forma artística precolombina, electrificada para ponerla a tono con la época, o que la hubieran traído como técnica de comunicación ancestral cuyo secreto no habían perdido nunca. <sup>992</sup>

---

<sup>990</sup> AIRA, pp. 177-179.

<sup>991</sup> AIRA, p. 179.

<sup>992</sup> AIRA, p. 180-181.



Sin embargo, y debido a su carácter móvil, Adelita avisa a la comunidad de la villa y estos rápidamente modifican la iluminación y engañan a Cabezas que pensaba encontrar un cargamento de drogas, pero en la trama de Aira el cambio de luces sirve para proteger a Maxi que por la primera vez se queda dormido en la villa. Nunca se descubre realmente si la villa es un lugar de narcotráfico y por eso gira o si lo hace simplemente para protección de sus habitantes, y en este caso, también de Maxi. Annelies Oeyen sugiere que Aira invierte las imágenes comunes negativas relacionadas con la villa (espacio de miseria, drogas y violencia) y la presenta como:

[U]n lugar que protege, donde la gente vive en solidaridad y los lazos familiares son fuertes, (...) además se describe el espacio como un lugar casi fantástico y civilizado. El resultado de este juego de inversión con la imagen demonizada de la villa que se hace omnipresente en los imaginarios colectivos y los massmedia, es que el texto nos sugiere otra visión del villero y su mundo, una visión más positiva.<sup>993</sup>

Pensamos que Aira hace más que dar una visión positiva de la villa, ya que, de hecho, Aira nunca nos ofrece una visión individual y realista de ella ni de sus habitantes. Como ya observamos, ese espacio y aquellos que lo habitan no son nunca representados por sí mismos, sino a través de las impresiones que los otros habitantes de la ciudad construyeron sobre ellos. Al presentarnos ese espacio urbano, casi invisible tanto social como literariamente, a través de las impresiones de los que le son ajenos, Aira consolida la noción de que estos son seres sin voz dentro de la sociedad porteña. En vez de intentar presentarnos ese espacio y sus habitantes de una forma realista, dándoles voz y visibilidad, Aira parece reflexionar sobre el porqué de esa invisibilidad dentro del espacio urbano de Buenos Aires. Al utilizar la ceguera nocturna de Maxi como un mecanismo narrativo, Aira parece sugerir que la villa fue excluida simbólicamente de la vida colectiva, ya que su propia existencia parece contradecir el discurso de autorepresentación de la ciudad oficial. De este modo, a través del discurso hiperbólico, casi fantástico, Aira asume la imposibilidad de intentar dar cuenta de la realidad en sí, del espacio de las villas miseria y de sus habitantes, prefiriendo, en vez de eso, concretizar los múltiples discursos sociales que parecen sustentar su invisibilidad y su

---

<sup>993</sup> OEYEN, p. 76.

afasia. En este sentido, es Maxi, a través del narrador heterodiegético, quien expresa la posición singular de la villa a la que el autor parece conformarse: “[e]sta ciudad de la pobreza dentro de la ciudad podía obedecer a sus propias leyes”<sup>994</sup>. Y son esas leyes y rutinas que están vedadas para los “extranjeros” (sin mapa), de ahí que Aira, en esta obra, opte por la enunciación de los discursos imaginarios sociales y urbanos que están por detrás de la representación de las varias ciudades yuxtapuestas, como las villas, que forman la ciudad de Buenos Aires y que se arquitecturan como un espacio aparte y poco conocido.

---

<sup>994</sup> AIRA, p. 35.

## Conclusiones

“No puede hablarse de cultura latinoamericana, porque América Latina no es más que una realidad geográfica. ¿Nada más que una realidad geográfica? Y sin embargo se mueve.”<sup>995</sup>

“La ville est un idéogramme: le Texte continue.”<sup>996</sup>

La ciudad como representación literaria en América Latina contiene en sí misma, no sólo la historia literaria del subcontinente, sino también gran parte de la historia de la civilización occidental. En este trabajo procuramos analizar cómo la representación urbana en el texto literario se fue asimilando a las preocupaciones históricas y sociales que marcaron la literatura latinoamericana de las últimas décadas. A pesar de que las discusiones sobre el “posmodernismo” delegaron el proceso histórico al lugar de la parodia (Hutcheon) y pastiche (Jameson) o si incluso se anuncia la muerte de la Historia (Fukuyama) dentro del debate posmoderno, creemos importante resaltar que el proceso histórico es vital para comprender mejor el proceso literario. En *Criticism and Ideology*, Terry Eagleton menciona como el texto literario está relacionado con la ideología y aun cuando dicho texto no refleja la realidad histórica, sí modela la ideología para producir un efecto de realidad. Así, la ideología no se refiere a las doctrinas políticas conscientemente defendidas por los individuos, sino a los sistemas de representación (estéticos, religiosos, históricos) que dan forma a la imagen mental que el individuo posee de la experiencia vivida. De este modo, a pesar de que algunas de las obras analizadas aquí pueden inserirse dentro de lo que se denominó como literatura posmoderna (ahistórica) — como en Fernando Vallejo — consideramos que, en su interior reproducen ciertas imágenes mentales ideológicas que se relacionan directamente con el proceso histórico occidental, en general, y latinoamericano en particular. Como afirma Edward Said, los textos literarios son: “mundanos, son hasta cierto punto acontecimientos, e incluso cuando parecen negarlo, son parte del mundo social, de la vida humana y, por supuesto, de momentos históricos en los que se sitúan y

---

<sup>995</sup> Eduardo Galeano, “Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina”, p. 38 en GALEANO (1991b), pp. 25-51.

<sup>996</sup> Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970, p. 44. [“La ciudad es un ideograma: el Texto continua”. La traducción es mía.]

se interpretan”<sup>997</sup>. No se trata ya de discutir si estamos frente a una literatura marxista, realista, o de preocupación social, sino de la incidencia de los procesos históricos sobre el texto literario a través de la parodia (como en el caso de Castellanos Moya y de Aira), de la diatriba (en Vallejo), de la parábola futurista (en Piglia), de la invención (en Abad Faciolince), de la lírica (en Yuri Herrera), de la descripción de la violencia generada por profundos cambios históricos (en Ramírez Heredia), de la autoficción (en Rey Rosa y Vallejo), de los cambios históricos que llevaron a transformaciones sociales y urbanas (en Pacheco y Fadanelli), de la presencia de una ciudad del pasado con valor simbólico sobre la ciudad del presente (Fuentes) o de la descripción de una realidad urbana escindida social, histórica, económica y geográficamente (en Vargas Llosa, Faciolince, Vallejo). A través de diferentes procesos narrativos, la ciudad latinoamericana contemporánea (narrada, inventada, representada, interpretada) contiene dentro de sí las huellas sociales y políticas, históricas y económicas que están en la base de su representación literaria y que la conceptualización literaria transformó en realidad ficcional, en un proceso de doble ósmosis, donde cada representación se alimenta de otra, de manera que se construye una representación que es más que la suma de sus partes. Porque si es verdad que la ciudad es una realidad física con una dinámica propia, también es una construcción literaria tanto como cultural, aunque ninguna construcción sea “real” o idéntica a la ciudad física que tiene como referente. De ahí surge el poder que tiene la literatura de representar esa ciudad posible que se reconoce en la obra literaria como paralela a la ciudad real, de la misma forma en que cada individuo posee también una representación propia de las ciudades que habita, conoce o reconoce a través del discurso y del imaginario. Una ciudad es al mismo tiempo un ente físico e imaginario, cultural y lingüístico, un sistema de signos y convenciones que podemos descifrar como reconocen Certeau, García Canclini, Campra y Barthes.

Creemos también que el deseo de Alejo Carpentier de: “inscribir la fisonomía de sus ciudades en la literatura universal” y de transportar para el texto literario: “esa carga de memoria literaria que todo lo impregna”<sup>998</sup> de las capitales latinoamericanas está cumplido desde los primeros textos de Borges, pasando por la fructífera interpretación urbana de los autores del *boom* hasta los narradores contemporáneos latinoamericanos que inscribieron la geopoética de la ciudad fundada tanto en la memoria que su trama

---

<sup>997</sup> Edward W. Said, *El mundo, el texto y el crítico* (1983), Ricardo García Pérez, trad. Barcelona, Debate, 2004, p. 15.

<sup>998</sup> CARPENTIER (1967), p. 14.

urbana permite condensar (Fuentes, Pacheco, Cozarinsky) como en la eclosión de la literatura urbana desestructurante de las visiones jerarquizadas del centro y de la narrativa del suburbio y de las “islas urbanas” latinoamericanas, presentes en Abad Faciolince, Bellatin o Aira. En el superlativo (sobre todo no laudatorio) de las ciudades latinoamericanas contemporáneas (en Vallejo, Abad Faciolince, Castellanos Moya, Bellatin) se encuentra enraizada la percepción de que la ciudad posee una calidad (una realidad) que ningún otro espacio puede tener en sí mismo. Estos discursos contemporáneos deben, por eso, ser considerados como un conjunto. Narran al mismo tiempo la representación necesaria y nostálgica de la ciudad, la representación imposible en su deconstrucción e inaprensión y la exposición de esa imposibilidad.

Es importante resaltar que este trabajo resulta en sí mismo incompleto. Primero, nuestro estudio de la literatura latinoamericana se centró en la novela contemporánea, sin haberse, por eso, analizado ni la poesía ni el texto dramático producidos en el subcontinente. Segundo, dentro de los países y ciudades latinoamericanos analizados podrían haberse incluido otros autores como, por ejemplo, en relación a Colombia, la descripción de Bogotá llevada a cabo por Santiago Gamboa en *Páginas de vuelta* o la narrativa de Juan Gabriel Vásquez. O analizar la forma como Juan José Saer presentó en sus obras una descripción anómala de lo que denominó la “zona”, un espacio en Entre-Ríos que sería fundamental para contrabalancear el predominio simbólico de Buenos Aires dentro de la narrativa argentina. O investigar la ciudad de Guadalajara en *Decencia* de Álvaro Enrígue o la ciudad de Monterrey en *Nostalgia de la sombra* de Eduardo Antonio Parra en lo que se refiere a la narrativa mexicana. Este trabajo resulta inacabado también por la omisión de otros países y ciudades latinoamericanas que podrían haber sido analizados, pero que por una cuestión de elección metodológica y falta de tiempo no lo fueron. Un ejemplo es el caso importante de La Habana que se distingue del resto de las ciudades latinoamericanas por su papel fundamental diferenciado desde la Revolución cubana. Una descripción de la capital cubana podría versar sobre la visión polifónica de *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante cuando describe la ciudad durante el régimen de Batista o la descripción de la misma ciudad llevada a cabo por Juan Gutiérrez en *Trilogía sucia de La Habana* o *El rey de La Habana* donde a través del narrador nos encontramos frente a una ciudad en ruinas donde abundan los bajos fondos; o la elegía literaria y nostálgica de La Habana en la obra de Jesús Díaz, sobre todo en *Las palabras perdidas*. En relación a Brasil podría discutirse la descripción de Río de Janeiro presente en Rubem Fonseca (como

contrapunto a la imagen que se extiende en el extranjero de la ciudad turística) o la gran narrativa polifónica de São Paulo llevada a cabo por Luiz Ruffato en *Eles eram muitos cavalos*, que corresponden a dos visiones imperativas de la representación imaginaria y literaria de Brasil y que no corresponden a su capital política. O también la peculiar descripción de la ciudad amazónica brasileña de Manaus entre un pasado cosmopolita y un presente poco conocido llevada a cabo por Milton Hatoum en *Dois irmãos* o *Cinzas do Norte*. También faltó el análisis de Montevideo que podría llevarse a cabo a través del análisis de esa ciudad (juntamente con Buenos Aires) como modelo para la construcción de Santa María de Juan Carlos Onetti que en 1950 en *La vida breve* construye literariamente y dentro de la novela esa ciudad imaginaria que después convertiría en *locus* de gran parte de su trabajo posterior, principalmente en obras como *El astillero* o *Juntacadáveres*. O la obra de Mario Levrero en su trilogía espacial: *La ciudad, El lugar, Paris* y que tiene una colección de textos bajo el nombre de *Espacios libres*. Esta preocupación por el espacio es en la obra de Levrero llevada a cabo de modo absolutamente singular y merece, sin duda, una exploración crítica. Santiago de Chile cuenta también con una gama peculiar de narradores como Diamela Eltit, Sergio Missana, Carlos Franz o Arturo Fontaine que valdría la pena abordar, ya para no hablar de Cochabamba en Bolivia y la narración urbana contemporánea de, por ejemplo, Edmundo Paz-Soldán. Y la lista de autores y ciudades latinoamericanas podría proseguir infatigablemente.

Por cuestiones metodológicas, el corpus se redujo a apenas seis países de América Latina, sin embargo, se intentó no ser demasiado apegado a las capitales de cada país en lo que se refiere al análisis de sus ciudades. Si en Perú, Argentina, El Salvador, Guatemala y México se analizaron las capitales, también se dio valor a situaciones peculiares como las ciudades fronterizas de México y Guatemala, así como al análisis de Medellín por sobre Bogotá debido a la importancia literaria de esa ciudad, sobre todo después de la década del ochenta del siglo XX.

Este trabajo es entonces, apenas una visión de algunas representaciones urbanas contemporáneas en Latinoamérica. No pretende ser unívoco ni categórico. Explora un determinado número de obras accesibles al lector hispanohablante que gracias a la difusión editorial permite leerlas desde Europa, ya que la gran mayoría de ellas están publicadas por editoriales con sede en España. Aquí surge uno de los problemas del análisis: ¿hasta qué punto estos autores son representativos de una imagen de la ciudad latinoamericana? O mejor, ¿por qué razón, su interpretación del medio urbano es aquél

que se difunde en Europa? Creemos que la razón se encuentra en la configuración urbana de cariz “posmoderno”, reconstructivo y de tenor globalizante que impregna gran parte de las letras contemporáneas latinoamericanas y mundiales. Las ciudades de Bellatín, Aira, Abad Faciolince o Fadanelli podrían ser leídas como representaciones de cualquier gran urbe mundial: caótica, fracturada, violenta. Ciudad de México, Buenos Aires, Medellín son metrópolis globales que comparten gran parte de los problemas que persisten en las grandes capitales europeas y las grandes ciudades estadounidenses. De este modo, podría entenderse, como Pierre Bourdieu en *La distinción*, que la aprensión y apreciación de una obra dependen también de la intención del espectador (lector) y que esta depende también de las normas y convenciones que rigen la relación entre una obra de arte en una determinada situación histórica y social y la formación artística del mismo espectador o lector. Estando enfrentadas permanentemente la obra de arte que pretende ser una protesta simbólica de la realidad social y la obra de arte que pretende negar esa realidad social (la obra de arte “burguesa”). De esta forma se entiende, por ejemplo, el gusto por lo exótico en el lector o la predominancia de la violencia en el criterio social del gusto del mismo – los dos podrían ser vistos como dos caras de la misma moneda, que si bien parecen contradictorias podrían ser complementarias. Lucien Goldmann en *Structures mentales et creation culturelle* reconoce la ratificación entre literatura y realidad social a través de las “estructuras mentales” que están en la base de diferentes grupos sociales, de manera que lo que leemos es un contrato entre el individuo y sus deseos y la realidad en que vive. De este modo cada época y cada grupo social es más o menos capaz de comprender y recibir literatura de otros territorios sin ser Europa o América del Norte. Así muchas veces el interés y la difusión de las obras literarias son consecuencia de ese gusto por lo exótico, por lo pintoresco más allá de un genuino diálogo intercultural. ¿De qué manera la narrativa de la violencia en América Latina que se publica y distribuye no está también marcada por este gusto de lo exótico, por esta categorización de las ciudades latinoamericanas como violentas y caóticas? Creemos que la narración urbana de la violencia en América Latina surge en este momento como el reverso exótico de lo que en otros tiempos marcaba el gusto europeo por las novelas de lo “real maravilloso”, que a pesar de la denominación (precisa, particular y problematizadora) de Carpentier se extendió a narrativas menores y pintorescas como las de Laura Esquivel o Isabel Allende que inundaron el mercado internacional.

Sin embargo, a través del estudio que nos propusimos, creemos poder dilucidar en estas representaciones urbanas peculiaridades propias, históricas, sociales y literarias que vuelven esa representación nítidamente latinoamericana. Esas contingencias históricas, sociales y literarias incorporadas al texto forman parte inseparable de su capacidad para transportar y producir significado. La deconstrucción de la superficie urbana latinoamericana alberga especificidades (y profundidades) que sólo se pueden comprender literariamente a través del análisis de los procesos históricos y literarios de América Latina. Principalmente, su historia de colonización, independencia, los graves conflictos civiles y las dictaduras auspiciados por la Guerra Fría, así como los varios movimientos literarios que surgieron en su territorio, con especial relevancia de la difusión de las letras latinoamericanas a partir de los años sesenta del siglo XX y las polémicas, discusiones, rechazos y aproximaciones que dichas obras y autores produjeron en las décadas subsiguientes. Así, las obras analizadas dialogan no sólo con el proceso histórico latinoamericano sino con su historia literaria. La polémica relacionada con el *boom* y el rechazo del mismo por parte de los nuevos escritores latinoamericanos desde los años noventa marcó inevitablemente la narrativa contemporánea en el subcontinente. Así, de la literatura total de los años sesenta se pasó a la literatura global en el nuevo milenio, una literatura más interesada en espacios microscópicos y cerrados que, sin embargo, podemos adscribir a la realidad latinoamericana a través del análisis de temas, contextos y procedimientos lingüísticos y literarios. La ciudad surge, así, como un procedimiento narrativo (geográfico e imaginativo) que permite la representación y la interpretación de la contemporaneidad y la identidad latinoamericanas en el nuevo milenio. La ciudad como un discurso, una invención que se asocia a la ciudad real e histórica, que concibe nuevos espacios literarios, que reproduce, sugiere, crea y narra imágenes (mentales, espaciales e imaginarias) y que insinúa nuevas interrogaciones.

Por eso, en la narrativa inicial de Vargas Llosa, la capital es una metáfora, una metonimia de Perú y donde se concentran simbólicamente los problemas urbanísticos y sociales que asolan el país. Si en *La ciudad y los perros*, Lima nos es presentada en un evidente contexto binómico: ciudad/campo, pasado/presente, tradición/modernidad, poder/sumisión, ciudad criolla/ciudad mestiza, ciudad abierta/ciudad cerrada, ciudad histórica/ciudad narrativa, el mismo es introducido en obras como *Los cachorros*, *Los jefes* o *Conversación en La Catedral*, donde se percibe una búsqueda por entender el desencanto del individuo moderno frente a la realidad histórica y urbana. La promesa



establecida en el imaginario cultural desde la colonización del continente americano está truncada, el hombre moderno es una víctima de la ciudad moderna fraccionada social e históricamente y esta indagación es ya evidente en las obras de Salazar Bondy, Mariátegui, Arguedas, Ribeyro, y será continuamente analizada por Cornejo Polar y por narradores como Bryce Echenique e incluso Cueto y Roncagliolo.

Por otra parte el análisis de la Ciudad de México parte primeramente de la obra de Carlos Fuentes, *La región más transparente*, que narra la metrópolis en un mismo texto que analiza cincuenta años de historia política mexicana a partir del periodo revolucionario de 1910, y que, además, posibilita un estudio y un cuestionamiento más amplio de la historia a partir de la conquista española a principios del siglo XVI, en un ímpetu que hace coincidir en un mismo plano narrativo diversas voces de una misma sociedad, presentándonos una ciudad polifónica y plural a través de la narración, de la voz y de la presentación de varios personajes. La ciudad nos es presentada en una mutua suspensión – la ciudad mítica y sagrada del pasado y la ciudad secular del presente, donde se reflexiona sobre la posición distinta de las ciudades latinoamericanas por sobre las ciudades europeas que fueron su primer modelo, pero que inevitablemente se desarrollaron en otro contexto. La disyunción entre la desconstrucción de la ciudad antigua y la construcción de la nueva ciudad vuelve, de esta manera, la ciudad figurativamente “transparente”, un signo más que sólo un objeto. La narrativa urbana mexicana sucesiva se distancia de esa aproximación totalizadora y problematizadora de Fuentes entre pasado y presente. Si en Pacheco y Fadanelli aún persiste la nostalgia de una ciudad ausente, una ciudad del pasado, ese pasado se refiere a una ciudad que se modificó por procesos urbanísticos y sociales, una ciudad que persiste sólo en el recuerdo. Ya no se trata de la ciudad mítica, sino de la ciudad que existió en un cierto barrio, en un cierto momento histórico reciente. Después de la visión panorámica de la ciudad nos deparamos entonces con visiones más particulares, en gran parte configuradas también por el crecimiento descontrolado y rizomático de la propia ciudad que podrá tender para la fragmentación y para la retirada de la narrativa para espacios más internos y privados, es decir, confinados. La literatura de los años setenta en adelante se distancia explícitamente de la noción de “ciudad total” para encaminarse hacia la construcción de espacios urbanos más precisos e íntimos (el barrio burgués de Inés Arredondo, el universo estudiantil de Vicente Melo, los barrios periféricos y cerrados de Bellatin, el interior angustiante de un cuarto de la clase media pobre en

Vicens, los barrios de mala fama o el centro histórico demacrado en Fadanelli, el ambiente memorioso de la infancia en la colonia Roma de Pacheco.

La naturaleza de la ciudad fronteriza y de su determinación por fenómenos específicos como la violencia derivada del narcotráfico y el llamado crimen organizado, tanto como ser lugar de mestizaje cultural, hacen de esas ciudades un caso de estudio sociológico y literario único en todo el continente. Si la frontera norte de México ha sido blanco de inúmeros estudios históricos, etnográficos, sociales, políticos y antropológicos, la frontera sur, por el contrario, dentro de la literatura académica ha sido más descuidada. Creemos, por eso, que la obra *La Mara* de Rafael Ramírez Heredia es un relato literario que nos permite vislumbrar las relaciones de poder, la corrupción y la violencia, así como los intercambios que se producen en la frontera sur de México. Se dice en esa obra que la frontera norte de México comienza en el sur. México ya es el norte. Pasar esta frontera es ya estar más cerca del lugar ambicionado: los Estados Unidos. A lo largo de la novela asistimos a esa construcción de relaciones entre los Mara, la policía, el poder militar y político y el narcotráfico. Por su parte, el análisis de la frontera norte de México con los Estados Unidos llevada a cabo por Yuri Herrera deconstruye la narración del narcotráfico y de la violencia y nos relata la complejidad de esos fenómenos a través de un lenguaje contenido, donde la violencia es narrada no como foco de la narración sino como fondo y donde pervierte la mistificación de la mexicanidad y de la frontera como un lugar exclusivamente violento y bárbaro en oposición a la civilización estadounidense. En el caso de las ciudades fronterizas es, entonces, importante retener el problema de su localización, de las varias relaciones de poder (económico, político, cultural) que cada país combina cuando se trata del espacio fronterizo y de los precedentes históricos y sociales que (también) están por detrás de una representación urbana.

Las ciudades centroamericanas narradas por Rey Rosa y Castellanos Moya se insertan indudablemente en la realidad histórica contemporánea de las mismas. Su literatura ya no se caracteriza por ser política – de derecha o izquierda – sino por cuestionar ambas facciones y por colocar en evidencia las desigualdades y la permanencia de valores y costumbres que en gran medida no se distinguen de aquellos que se perpetuaron durante los conflictos armados. A través de la parodia, del humor y de un discurso marcado algunas veces por el cinismo y siempre por el escepticismo y por la incertidumbre, estos autores reportan una cierta realidad centroamericana. La vigencia de la violencia en tanto norma urbana, el sentimiento de inseguridad, el miedo

en cuanto forma de vida y el deslinde con el pasado reciente de manera arbitraria e irreflexiva son temas esenciales para comprender la obra de estos autores. Sin nunca caer en el maniqueísmo o en conclusiones cerradas, por el contrario, su discurso narrativo está marcado por la ambigüedad y por la pluralidad y más allá de ofrecer soluciones fáciles o acusaciones claras, ofrecen una visión múltiple y cuestionante, donde la verdad, la culpa y la memoria son elementos ambiguos que, sin embargo, aún deben ser ampliamente discutidos y analizados. De este modo, la ciudad que resalta de su narrativa está marcada por los acontecimientos históricos más importantes del siglo XX y XXI en América Central: las consecuencias de los conflictos armados, las masacres, el exilio, la violencia y la desintegración social y urbana que de ahí provinieron.

La ciudad colombiana analizada, ya sea Medellín o la imaginaria Angosta (proyección imaginaria de Medellín, aunque también de cualquier ciudad latinoamericana fraccionada por la violencia y por la escisión social y geográfica) en las obras de Abad Faciolince y Vallejo presentan, entonces, la interpretación de cierta urbanidad latinoamericana, y particularmente colombiana. Si en *Basura* estamos frente a una descripción de Medellín más en el sentido clásico de escenario que envuelve la narración y, por eso mismo, dependiente de la misma; en *Angosta* nos enfrentamos a la recreación, más o menos alegórica y paródica, y a la invención de un espacio urbano que potencia y fomenta el discurso. Ya en *La virgen de los sicarios*, la ciudad está presentada como un retrato “real” de Medellín y nos es revelada a través del deambular del narrador y de su inmersión en el submundo violento de los sicarios y de las barriadas. A través de su discurso, entendemos cómo la ciudad modela los personajes lingüística y socialmente: en una urbe donde la violencia es generalizada, los individuos responden pasivamente o se dejan influir moralmente por ella. En *El desbarrancadero* encontramos el mismo moldeo urbano de la ciudad violenta y degradada física y éticamente, sin embargo, Medellín nos es presentada ya no como teniendo oposiciones – la ciudad alta (de los marginados) y la ciudad baja (de la clase media) – sino más bien expuesta en un espacio más cerrado (la ciudad baja degradada donde se localiza la casa familiar) que se relaciona con las dos grandes nociones que Vallejo pretende afirmar en su obra: la ciudad del pasado versus la ciudad del presente – o sea, la ciudad de la memoria versus la ciudad real (aquí también se incluye la oposición entre el campo y la ciudad) – y finalmente la degradación de la sociedad en general que nos es presentada por el espacio cerrado de la narrativa como símbolo de la sociedad corrompida

moralmente: sus habitantes representan la degradación de la sociedad y la narración de la enfermedad como problema social refiere la narración de la degeneración del cuerpo social.

Buenos Aires es una ciudad construida sobre variados imaginarios culturales que influyeron en su representación en términos históricos y literarios. Partiendo de la construcción de la nacionalidad llevada a cabo después de la independencia, en Buenos Aires muchos mitos están por detrás de su representación en el imaginario urbano nacional e internacional. Uno de ellos incluye la construcción de una imagen de la capital argentina como “la ciudad más europea de América Latina”, tanto a nivel urbanístico y arquitectónico como del punto de vista étnico y social. Si desde el punto de vista urbanístico existen razones históricas y políticas urbanas y culturales que fomentan la definición de Buenos Aires como una capital de raíz arquitectónica europea, sobre todo francesa, desde el punto de vista social, la explicación proviene de las masas de inmigración europea de finales del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, esa homogeneidad étnica, se debe también al desaforado exterminio de la población autóctona del territorio en un principio llevada a cabo parcialmente por la corona española durante la colonia y después de forma más exhaustiva durante el siglo XIX con la llamada “campana del desierto” llevada a cabo por la ya independiente república argentina, bajo el gobierno del general Roca. A partir del análisis de las obras de Cozarinsky, Piglia y Aira se llevará a cabo un deslinde de ciertas representaciones urbanas asociadas a la capital argentina y se reflexionará sobre la preponderancia de determinados procesos históricos que están en la base de esas representaciones mentales, culturales y literarias. Las tres obras se distanciarán en cuanto representaciones urbanas – la primera, construirá una representación de Buenos Aires a partir de la distancia provocada por el exilio y la ciudad será narrada simultáneamente (como un palimpsesto espacial y temporal de París) a través de procesos claramente artificiales y cinematográficos donde pasado y presente se entrecruzarán a través de los procesos de la memoria; la segunda, representará la ciudad a través y sobre una tradición literaria específica, la argentina, donde el problema de la representación y de la narración actuarán como temas de la novela, así como la problemática de la memoria y de la narración del pasado en tiempos posdictatoriales; la tercera trabajará sobre una figuración más “realista”, la descripción de la división geográfica y social patente en Buenos Aires a través de la imagen-espacio de la *villa-miseria*, sin ser, con todo, una obra de “realismo social”.

Ahora sólo cabe imaginar a donde puede llegar la literatura latinoamericana del nuevo milenio. Y de qué forma se continuará representando la ciudad latinoamericana contemporánea en América Latina. Después de la otorgación del Premio Nobel a Vargas Llosa en 2010 y en el momento en que casi todos los países latinoamericanos son democracias neoliberales y están empeñados en el proceso de la globalización, ¿para dónde camina la literatura latinoamericana contemporánea? En México volvió al poder en 2012, después de doce años de interregno, el Partido Revolucionario Institucional (partido que gobernó por ochenta años del siglo XX y que se caracterizó por la corrupción y el despotismo). En esta misma época resurge del silencio el subcomandante Marcos como portavoz del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. En 2013 muere Hugo Chávez y Venezuela se encuentra por primera vez en varios años frente a la posibilidad de la derrota de la “revolución bolivariana”. ¿Cómo caminará Cuba sin Fidel Castro? ¿Aguantará Bolivia las fuerzas de la economía global? ¿Qué narrativas surgirán de la preeminencia económica que se auspicia tanto para Brasil como para México en la próxima década? En 2013, por la primera vez un expresidente de Guatemala, Ríos Mont, fue condenado a ochenta años de prisión por genocidio, sin embargo, la sentencia terminó por ser anulada y tendrá que ser juzgado de nuevo. ¿De qué forma estos cambios serán importantes para la nueva literatura del subcontinente? Creemos que estos procesos económicos, políticos e históricos fundamentales para la definición de la identidad latinoamericana serán, sin duda, parte del proceso literario y contribuirán a transformar la interpretación del individuo y de la ciudad de América Latina.

El texto continuará, entonces, y la ciudad en cuanto símbolo para decir una determinada o posible realidad perseverará en cuanto signo y objeto de representación, ya sea física, imaginaria, histórica o puramente conceptual. Este posible mapa de la literatura latinoamericana contemporánea cuyo eje se fundó en la ciudad como artefacto pragmático y dinámico nos permite revelar la importancia de América Latina como una realidad geográfica, pero sobre todo, como una realidad cultural y narrativa con cimientos profundos en los procesos históricos e identitarios del subcontinente y en la literatura ahí producida. Porque sí, ésta *eppur si muove*. Y continuará moviéndose.

## Bibliografía

- Abad Faciolince, Héctor. *Basura*, Madrid, Lengua de Trapo, 2000.
- *Angosta* (2003), Barcelona, Seix Barral, 2004.
- Achugar, Hugo. *La balsa de la medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*, Montevideo, Trilce, 1992.
- “Historias paralelas/Historias ejemplares: la historia y la voz del otro”, en Beverley, John; Achugar, Hugo (eds.). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa* (1992), Ciudad de Guatemala, Ediciones Papiro, 2002, pp. 61-83.
- “Prólogo” en Rama, Ángel. *La ciudad letrada* (1984), Montevideo, Arca, 1998, pp. 7-11.
- “Apuntes sobre la ‘literatura mundial’, o acerca de la imposible universalidad de la ‘literatura universal’” en Sánchez-Prado, Ignacio M. (ed.). *América Latina en la “literatura mundial”*, Pittsburgh, Instituto Internacional De Literatura Iberoamericana, 2006, pp. 197-212.
- Aguilar, Andrea. “Castellanos Moya trata con ironía las huellas de la barbarie”, *El País*, noviembre, 02 de 2005, encontrado el 26.06.2012 en: [http://elpais.com/diario/2005/11/02/cultura/1130886002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/11/02/cultura/1130886002_850215.html)
- Aira, César. *La villa* (2001), Buenos Aires, Emecé Editores, 2011.
- Aínsa, Fernando. *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Frankfurt am Main, Vervuert; Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Allatson, Paul. *Latino Dreams: Transcultural Traffic and the U.S. National Imaginary*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2002.
- Allier Montaña, Eugenia. “La (no) construcción de memorias sociales sobre el exilio político uruguayo” en Rey Tristán, Eduardo (dir.). *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina: Golpes, dictaduras, exilio (1973-2006)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2007, pp. 273-291.
- Altamirano, Aldo-José. “La selva en el damero: la evolución del espacio urbano latinoamericano” en Campra, Rosalba (coord.). *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1989a, pp. 17-26.
- Amar Sánchez, Ana María. “Deserted Cities: Pop and Disenchantment in Turn-of-the-Century Latin American Narrative” en Paz-Soldán, Edmundo; Castillo, Debra A.

- (eds.). *Latin American Literature and Mass Media*, New York, Garland Publishing, 2001, pp. 207-221.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983), London & New York, Verso, 1991.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Book Company, 1987.
- Arfuch, Leonor (comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2005.
- Arguedas, José María. *Los ríos profundos* (1958), Prólogo de Mario Vargas Llosa, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Arguedas, Ledda. “Ciudad de México: entre el mito y la política” en Campra, Rosalba (coord.). *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1989, pp. 47-57.
- Armijo Canto, Natalia. “Frontera sur de México: los retos múltiples de la diversidad” en Armijo Canto, Natalia (ed.). *Migración y seguridad: nuevo desafío en México*, México, CASEDE, 2011, pp. 35-51, encontrado el 10.01.13 en: [www.seguridadcondemocracia.org/mys/cap2.pdf](http://www.seguridadcondemocracia.org/mys/cap2.pdf)
- Arredondo, Inés. *Obras completas*, México, Siglo XXI, 2006.
- Arreola, Daniel D.; Curtis, James R. “Tourist Landscapes” en Martínez, Oscar (ed.). *U.S. – Mexico Borderlands: Historical and Contemporary Perspectives* (1996), Wilmington, Scholarly Resources Inc., 1997, pp. 236-243.
- Augé, Marc. *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes* (1977), Alberto Luis Bixio, trad. Barcelona, Editorial Gedisa, 1998.
- *Non-lieux*, Paris, Seuil, 1992.
- *Disneyland e altri nonluoghi* (1997), Alfredo Salsano, trad. Milano, Bollati Boringhieri, 1999.
- Avelar, Idelber. *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*, Durham & London, Duke University Press, 1999.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio* (1957), Ernestina Champourcin, trad. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Caryl Emerson; Michael Holquist, trad. Austin, University of Texas Press, 1981.

- “Rabelais and His World”, Helene Iswolsky, trad. en Rivkin, Julie; Ryan, Michael. *Literary Theory: an anthology* (1998), Oxford, Blackwell Publishing, 2004, pp. 686-692.
- Balibar, Etienne; Macherey, Pierre. “Literature as an Ideological Form” (1978) en Rice, Philip; Waugh, Patricia (eds.). *Modern Literary Theory: a Reader* (1989), London & New York & Melbourne & Auckland, Edward Arnold, 1993, pp. 62-70.
- Barros, Sandro R. “Otherness as Dystopia: Space, Marginality and Post-National Imagination in Fernando Vallejo’s *La virgen de los sicarios*”, *Ciberletras*, n. 15, 2006.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura* (1953), México, Siglo XXI, 1997.
- “Semiology and the Urban” (1967) en Leach, Neil (ed.), *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* (1997), London & New York, Routledge, 2004, pp. 166-172.
- *L’Empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970.
- “The Death of the Author”, S. Heath, trad. en Rice, Philip; Waugh, Patricia (eds.). *Modern Literary Theory: a Reader* (1989), London & New York & Melbourne & Auckland, Edward Arnold, 1993, pp. 114-118.
- Barthes, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa* (1966), Maria Zélia Barbosa Pinto, trad. Petrópolis, Editora Vozes Limitada, 1976.
- Bauman, Zygmunt. *Postmodern ethics*, Oxford, Blackwell Publishers, 1995.
- *O mal-estar da pós-modernidade* (1997), Mauro Gama; Cláudia Martinelli Gama, trad. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998.
- *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Mirta Rosenberg; Jaime Arrambide, trads. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Becerra, Eduardo (ed.). *Líneas aéreas*, Madrid, Lengua de Trapo, 1999.
- “Momento actual de la narrativa hispanoamericana: otras voces, otros ámbitos” en Becerra, Eduardo (ed.). *Líneas aéreas*, Madrid, Lengua de Trapo, 1999, pp. XI-XXV.
- Bellatin, Mario. *Salón de belleza* (1994). México, Tusquets Editores, 1999.
- Benjamin, Walter. *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003.
- Bergson, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Paris, Alcan, 1921.



- *L'Évolution créatrice* (1907), Paris, Les Presses Universitaires de France, 1959.
- Bernal, Rafael. *El complot mongol* (1969), México, Joaquín Mortiz, 1992.
- Beverley, John; Zimmerman, Marc. "Testimonial Narrative" en Beverley, John; Zimmerman, Marc (eds.), *Literature and Politics in the Central American Revolutions*, Austin, University of Texas Press, 1990, pp. 173-211.
- Beverley, John; Achugar, Hugo (eds.). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa* (1992), Ciudad de Guatemala, Ediciones Papiro, 2002.
- Bhabha, Homi K. (ed.). *Nation and Narration* (1990), London & New York, Routledge, 2006.
- *The Location of Culture*, London & New York, Routledge, 1994.
- Blumenfeld, Hans. "La metrópoli moderna" en Kingsley Davis *et al*, *La ciudad* (1965), Guillermo Gayá Nicolau, trad. Madrid, Alianza, 1967, pp. 55-76.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes* (1998), Barcelona, Anagrama, 2000.
- *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- *2666* (2004), Nueva York, Vintage Español, 2009.
- *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- Bolaños de Miguel, Aitor. "La gestión de la memoria en la Argentina democrática: traumas, reconciliación y derechos humanos" en Rey Tristán, Eduardo (dir.). *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina: Golpes, dictaduras, exilio (1973-2006)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2007, pp. 329-349.
- Bolívar, Simón. "Carta de Jamaica" (1815) en Bolívar, Simón. *Para nosotros la patria es América* (1991), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2001, pp. 62-86.
- Booth, Wayne C. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, Berkeley & Los Angeles & London, University of California Press, 1988.
- Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición", encontrado el 10.11.2010 en: [http://www.revistacontratiempo.com.ar/borges\\_tradicion.htm](http://www.revistacontratiempo.com.ar/borges_tradicion.htm)
- Borón, Atilio. *Tras el búho de Minerva*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (1979), María del Carmen Ruiz de Elvira Hidalgo, trad. México, Taurus, 2003.
- *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

- Bragança, Maurício de. “Entre o boom e o pós-boom: dilemas de uma historiografia literária latino-americana”, *IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 12, n. 1, 2008, pp. 119-133.
- “A narcocultura na mídia: notas sobre um narcoimaginário latino-americano”, trabalho apresentado ao Grupo Cultura das Mídias do XXI Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora, Junho, 2012, encontrado el 15.02.2013 en: [http://www.usp.br/significacao/pdf/37\\_braganca.pdf](http://www.usp.br/significacao/pdf/37_braganca.pdf)
- Bragança, Maurício de; Vidal, Ícaro. “Ciência, legislação e literatura: corpo e cidade no universo prostibular mexicano da virada do século XIX ao XX”, encontrado el 03.06.11 en: [http://www.hcomparada.ifcs.ufrj.br/revistahc/artigos/volume003\\_Num002\\_artigo002.pdf](http://www.hcomparada.ifcs.ufrj.br/revistahc/artigos/volume003_Num002_artigo002.pdf)
- Braun, Clara; Cacciatore, Julio. “El imaginario interior: el intendente Avelar y sus herederos. Metamorfosis y modernidad urbana” en Vázquez-Rial, Horacio (dir.), *Buenos Aires 1880-1930: La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza Editorial, 1996a, pp. 31-71.
- Bridge, Gary. Watson, Sophie (eds.). *A Companion to the City* (2000), Oxford, Blackwell Publishing, 2003a.
- “City Imaginaries” en Bridge, Gary; Watson, Sophie (eds.). *A Companion to the City* (2000), Oxford, Blackwell Publishing, 2003b, pp. 7-17.
- (eds.). *The Blackwell City Reader* (2002), Oxford, Blackwell Publishing, 2005a.
- “Reading City Imaginations. Introduction” en Bridge, Gary; Watson, Sophie (eds.). *The Blackwell City Reader* (2002), Oxford, Blackwell Publishing, 2005b, pp. 3-10.
- (eds.). *The New Blackwell Companion to the City*, Oxford, Blackwell Publishing, 2011.
- Brown, J. Andrew. *Cyborgs in Latin America*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- Bryce Echenique, Alfredo. *Un mundo para Julius* (1970), Madrid, Cátedra, 2003.
- *No me esperen en abril*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Cabrera Infante, Guillermo. *El libro de las ciudades*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- Cala Buendía, Felipe. “Can the Latin American speak? Latin America in/and postcolonial theory”, *JALLA*, Bogotá, 2006.

- Calveiro, Pilar. "Argentina, las suturas de la memoria" en Rey Tristán, Eduardo (dir.). *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina: Golpes, dictaduras, exilio (1973-2006)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2007, pp. 293-308.
- Calvino, Italo. *Le città invisibili* (1972), Milano, Mondadori, 1993.  
----- *Las ciudades invisibles* (1972). Madrid, Ediciones Siruela, 1999.
- Campra, Rosalba. *America Latina: l'identità e la maschera* (1982), Roma, Meltemi Editore, 2000.  
----- (coord.). *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1989.  
----- "Buenos Aires infundada" en Campra, Rosalba (coord.). *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1989b, pp. 103-118.
- Candelario, Sheila. "Violencia, globalización y literatura: o el dilema del Eterno Retorno en El Salvador", *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, n. 8, 2004, encontrado el 05.02.2013 en: <http://istmo.denison.edu/n08/articulos/violencia.html>
- Candido, Antonio. "Literatura y subdesarrollo" en Fernández Moreno, César (coord.). *América Latina en su literatura* (1972), México, Siglo XXI Editores, 2000, pp. 335-353.  
----- *O discurso e a cidade*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1993.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo* (1949), Madrid, Alianza, 2004.  
----- *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1967.  
----- *Hacia la novela latinoamericana. Problemática de la actual novela latinoamericana*, México, Dirección general de la difusión cultural, UNAM.
- Casanova, Pascale. "Literature as a World", *New Left Review*, n. 31, 2005, pp. 71-90.  
----- "La literatura como mundo", Ignacio M. Sánchez-Prado, trad. en Sánchez-Prado, Ignacio M. (ed.). *América Latina en la "literatura mundial"*, Pittsburgh, Instituto Internacional De Literatura Iberoamericana, 2006, pp. 63-87.
- Castellanos, Rosario. *Juicios sumarios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Castellanos Moya, Horacio. "El gran masturbador" en Ortega, Julio (comp.). *Las horas y las hordas. Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI* (1997), México, Siglo XXI, 2001, pp. 231-250.

- *El asco. Tres relatos violentos*, Barcelona, Editorial Casiopea, 2000a.
- *La diabla en el espejo*, Ourense, Ediciones Linteo, 2000b.
- *Insensatez* (2004), Barcelona, Tusquets, 2005.
- *La sirvienta y el luchador*, Barcelona, Tusquets, 2011.
- Caws, Mary Ann (ed.). *City Images: Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*, New York & Philadelphia & London, Gordon and Breach, 1991.
- Celorio, Gonzalo. "Mexico, City of Paper" en Gallo, Rubén (ed.). *The Mexico City Reader*, USA, The University of Wisconsin Press, 2004.
- Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano* (1980), Ephraim Ferreira Alves, trad. Petrópolis, Editora Vozes, 1998.
- "Walking in the City", Steven Rendall, trad. en During, Simon (ed.). *The Cultural Studies Reader* (1993), London & New York, Routledge, 2010, pp. 156-163.
- Chueca Goitia, Fernando. *Breve historia del urbanismo* (1968), Madrid, Alianza, 1998.
- Coello Gutiérrez, Emiliano. "Variantes del género negro en la novela centroamericana actual (1994-2006)", *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, n. 17, 2008, encontrado el 05.02.2013 en: <http://istmo.denison.edu/n17/proyectos/coello.html>
- "Presentación. La literatura centroamericana en marcha", *Escritural. Écritures d'Amérique Latine*, n. 3, 2011, encontrado el 05.02.2013 en: [http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL3/ESCRITURAL\\_3\\_SITIO/PAGES/Coello\\_\\_avt.html](http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL3/ESCRITURAL_3_SITIO/PAGES/Coello__avt.html)
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.
- Cornejo Polar, Antonio. "Indigenismo and Heterogenous Literatures: Their Double Sociocultural Statute" (1978), Christopher Dennis, trad. en Sarto, Ana del. Ríos, Alicia. Trigo, Abril (eds.). *The Latin American Cultural Studies Reader*, Durham & London, Duke University Press, 2004a, pp. 100-115.
- "Mestizaje, Transculturation, Heterogeneity" (1995), Christopher Dennis, trad. en Sarto, Ana del. Ríos, Alicia. Trigo, Abril (eds.). *The Latin American Cultural Studies Reader*, Durham & London, Duke University Press, 2004b, pp.116-119.
- "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno", *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, n. 176-177, 1996, pp. 837-844.

- “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes” (1997), *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, n. 200, 2002, pp. 867-870.
- Cortázar, Julio. *Rayuela* (1963). Madrid, Cátedra, 2004.
- *62/ Modelo para Armar* (1968). Madrid, Punto de Lectura, 2007.
- *Los Relatos* (1976), vol. 1 *Ritos*, vol. 2 *Juegos*, vol. 3 *Pasajes*, vol. 4 *Ahí y ahora*, Madrid, Alianza, 2004.
- “El otro cielo” en Cortázar, Julio, *Los Relatos*, 3 *Pasajes*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, pp. 14-37.
- Cortez, Beatriz. *La estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, Ciudad de Guatemala, F&G Editores, 2010.
- Cozarinsky, Edgardo. *Vudú urbano*, Barcelona, Anagrama, 1985.
- *La novia de Odessa* (2001), Barcelona, Emecé Editores, 2002.
- Cueto, Alonso. *La hora azul*, Lima, Anagrama, 2005.
- Davis, Kingsley et al. *La ciudad* (1965), Guillermo Gayá Nicolau, trad. Madrid, Alianza, 1967.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2. The Time-Image* (1985), Hugh Tomlinson, trad. London, The Athlone Press, 2000.
- “Post-scriptum sur les sociétés de contrôle”, *L’Autre Journal*, n.1, 1990.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor* (1975), Jorge Aguilar Mora, trad. México, Ediciones Era, 2001.
- De Man, Paul. *The Rethoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984.
- Déotte, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo* (1995), Justo Pastor Mellado, trad. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998.
- “Le musée n’est pas un dispositif”, *Cahiers Philosophiques*, n. 124, 1<sup>er</sup> trimestre, 2011, pp. 9-22.
- Derrida, Jacques. “Firma, acontecimiento, contexto” (1971) en Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*, Carmen González Marín, trad. Madrid, Cátedra, 1989, pp. 347-372.
- *The Ear of the other. Otobiography, Transference, Translation*, Peggy Kamuf, trad. New York, Schocken Books, 1985.
- Donnan, Hastings; Wilson, Thomas M. (eds.). *Borderlands: Ethnographic Approaches to Security, Power, and Identity*, Lanham, University Press of America, 2010.
- Donoso, José. *El lugar sin límites* (1966), Madrid, Cátedra, 2002.

- *Historia personal del "boom"* (1972), Santiago de Chile, Alfaguara, 1998.
- Dove, Patrick. "Mass Media Technics and Post-Politics in César Aira's *La villa*", *Revista de Estudios Hispánicos*, n. 43, 2009, pp. 3-30.
- Drews, Julian. "La inseguridad en el archivo: *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya y *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa", *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, n. 22, 2011, encontrado el 05.02.2013 en: [http://istmo.denison.edu/n22/proyectos/04\\_drews\\_julian\\_form.pdf](http://istmo.denison.edu/n22/proyectos/04_drews_julian_form.pdf)
- Durán Segura, Luis Diego. "Redescubriendo la Ciudad: a propósito de la Antropología costarricense", *Revista Comunicación*, vol. 19, año 31, n. 2, 2010, pp. 27-32.
- During, Simon (ed.). *The Cultural Studies Reader* (1993), London & New York, Routledge, 2010.
- Eagleton, Terry. *Criticism and Ideology*, London, New Left Books, 1976.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1985.
- Eliade, Mircea. *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1989.
- Enrique, Álvaro. "La tía Julia y el escritor, una lectura personal", *Letras Libres*, octubre, 2007, pp. 45-46.
- Evers, Ute. "La tragedia humana de la sociedad de América Latina", entrevista a Horacio Castellanos Moya, encontrada el 05.02.2013 en: <http://www.literaturas.com/v010/sec0512/entrevistas/entrevistas-01.htm>
- Faber, Sebastiaan. "Zapatero, a tus zapatos. La tarea del crítico en un mundo globalizado" en Sánchez-Prado, Ignacio M. (ed.). *América Latina en la "literatura mundial"*, Pittsburgh, Instituto Internacional De Literatura Iberoamericana, 2006, pp. 117-146.
- Fadanelli, Guillermo. *La otra cara de Rock Hudson*, México, Plaza & Janés, 1997.
- *Hotel DF*, Barcelona, Random House Mondadori, 2011.
- Faverón Patriau, Gustavo. *Revista Quimera*, n. 281, abril de 2007, encontrado el 09.10.11 en: <http://puentearo1.blogspot.com/2007/05/violencia-quimera.html>
- Feal, Norberto. "La ficcionalización del territorio", *Bifurcaciones*, primavera, 2005, encontrado el 06.01.2012 en: [www.bifurcaciones.cl](http://www.bifurcaciones.cl)
- Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna* (1967), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982.
- Fernández de Lizardi, J. Joaquín. *El Periquillo Sarniento* (1816-1817), México, Editorial Esfinge, 1993.

- Fernández Moreno, César (coord.). *América Latina en su literatura* (1972), México, Siglo XXI Editores, 2000.
- Fernández Retamar, Roberto. *Todo Calibán*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2000, encontrado el 12.12.10 en: <http://www.cubadebate.cu/wp-content/uploads/2009/05/todo-caliban-roberto-fernandez-retamar.pdf>
- *Pensamiento de nuestra América. Autorreflexiones y propuestas*, 2006, encontrado el 12.12.10 en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/retamar/retamar.html>
- Fingueret, Manuela. “Las inmigraciones judías: del campo a la ciudad. Del gaucho judío al cuentero de barrio” en Vázquez-Rial, Horacio (dir.), *Buenos Aires 1880-1930: La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza Editorial, 1996a, pp. 302-309.
- Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class?*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1975.
- Flores, Ángel. “Magical Realism in Spanish American Fiction”, *Hispania* 32/2, 1955, pp. 187-192.
- Foucault, Michel. “Des espaces autres” (1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5, 1984, pp. 46-49.
- *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- *Vigilar y castigar* (1975), Aurelio Garzón del Camino. trad. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- Franco, Jean. “Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas” (1981), John Beverley; Eliseo Colón, trads. *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, n. 200, 2002a, pp. 737-752.
- *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*, Cambridge, Massachusetts & London, Harvard University Press, 2002b.
- Fraser, Valerie. “Art and Architecture in Latin America” en King, John (ed.). *The Cambridge Companion to Modern Latin American Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 202-235.
- Fuentes, Carlos. *La región más transparente* (1958). México, Alfaguara, 1999.
- *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969.
- *Una familia lejana* (1980) en Fuentes, Carlos. *El mal del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 101-276.



- *Geografía de la novela*, Madrid, Alfaguara, 1993.
- Fuguet, Alberto; Gómez, Sergio. Prólogo a la antología *McOndo*, encontrado el 27.06.2012 en: <http://www.marcosymarcos.com/macondo.htm>
- Fukuyama, Francis. “The End of History?”, *The National Interest*, n. 16, 1989.
- Galeano, Eduardo. “El descubrimiento que todavía no fue: España y América” (1984) en Galeano, Eduardo, *El descubrimiento de América que todavía no fue y nuevos ensayos*, Caracas, Alfadil Editores, 1991a, pp. 119-128.
- “Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina” en Galeano, Eduardo, *El descubrimiento de América que todavía no fue y nuevos ensayos*, Caracas, Alfadil Editores, 1991b, pp. 25-51.
- Galemba, Rebecca. “Making their Own Customs: Contraband and Community Border Control on the Mexico-Guatemala Border” en *Population Association of America Conference*, New Orleans, Louisiana, abril, 17-19, 2008.
- Gallo, Rubén (ed.). *The Mexico City Reader*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2004.
- Gamboa, Federico. *Santa* (1903), México, Grijalbo, 2001.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989), México, Grijalbo, 1990.
- *Imaginario urbanos*. Buenos Aires, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1997.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad* (1967), Madrid, Real Academia Española, 2007.
- Garric, Henri. *Portraits de villes. Marches et cartes: la représentation urbaine dans les discours contemporains*, Paris, Editions Honoré Champion, 2007.
- Garrido, Felipe (comp.). *Crónica de los prodigios. La huella del hombre*, México, Asociación Nacional de Libreros, A.C., 1991.
- Garro, Elena. *Obras reunidas I. Cuentos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Gauthier, Melissa. “Researching the border’s economic underworld: The ‘fayuca hormiga’ in the US – Mexico borderlands” en Donnan, Hastings; Wilson, Thomas M. (eds.). *Borderlands: Ethnographic Approaches to Security, Power, and Identity*, Lanham, University Press of America, 2010, pp. 53-72.
- Gelfant, Blanche. *The American City Novel*, Norman, University of Oklahoma Press, 1954.
- Genette, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- *Palimpseste* (1982), Paris, Seuil, 1992.



- Goldmann, Lucien. *Structures mentales et création culturelle*, Paris, Anthropos, 1970.
- Gomes, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade (Literatura e experiência urbana)*, Rio de Janeiro, Rocco, 2008.
- González Rodríguez, Sergio. *Huesos en el desierto* (2002), Barcelona, Anagrama, 2005.
- “Barbarie en la frontera: el caso de Ciudad Juárez” in *Lieux et figures de la barbarie*, CECILLE-EA 4074, Université Lille 3, 2006-2008.
- Gorelik, Adrián. *miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- Gorelik, Adrián; Silvestri, Graciela. “The Past as the Future: A Reactive Utopia in Buenos Aires” en Sarto, Ana del. Ríos, Alicia. Trigo, Abril (eds.). *The Latin American Cultural Studies Reader*, Durham & London, Duke University Press, 2004, pp. 427-440.
- Guattari, Félix. “Prácticas ecosóficas y restauración de la Ciudad subjetiva” en Guattari, Félix. *La ciudad subjetiva y post-mediática. La polis reinventada*, Ernesto Hernández B.; Carlos Enrique Restrepo, trads. Cali, Fundación Comunidad, 2008, pp. 216-234.
- Gutiérrez, Pedro Juan. “Sabor a mí” en Gutiérrez, Pedro Juan. *Trilogía sucia de La Habana* (1998), Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 262-275.
- Gutiérrez, Ramón. “Utopías religiosas y políticas en el urbanismo y la arquitectura americanos” en Campa, Rosalba (coord.). *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1989a, pp. 27-44.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983.
- Guzmán Ovares, Marcela. “El espacio urbano y las relaciones sociales: una mirada a las teorías de Edward Soja”, *Revista Comunicación*, vol. 16, año 28, n. 2, 2007, pp. 36-42.
- Haraway, Donna. “A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Social Feminism in the 1980’s”, en Nicholson, Linda J. (ed.). *Feminism/Postmodernism*, New York & London, Routledge, 1990, pp. 190-233.
- Hart, Stephen M. *A Companion to Latin American Literature* (1999), New York, Tamesis, 2007.
- Henríquez Ureña, Pedro. *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989.
- Hernández, Anabel. *Los señores del narco*, México, Grijalbo, 2010.
- Herrera, Yuri. *Trabajos del reino* (2004), Cáceres, Periférica, 2010.

- *Señales que precederán al fin del mundo*, Cáceres, Periférica, 2009.
- Heyman, Josiah McC. “The Mexico – United States Border in Anthropology: A Critique and Reformulation”, *Journal of Political Ecology*, vol. 1, 1994, pp. 43-66.
- “US – Mexico border cultures and the challenge of asymmetrical interpenetration” en Donnan, Hastings; Wilson, Thomas M. (eds.). *Borderlands: Ethnographic Approaches to Security, Power, and Identity*, Lanham, University Press of America, 2010, pp. 21-34.
- “Culture Theory and the US – Mexico Border” en Wilson, Thomas M.; Donnan, Hastings (eds.). *A Companion to Border Studies*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 48-65.
- Hutcheon, Linda. “The Politics of Postmodernism: Parody and History”, *Cultural Critique*, n. 5, 1986-1987, pp. 179-207.
- Illouz, Eva. *Saving the Modern Soul: Therapy, Emotions, and the Culture of Self-help*, Berkeley, University of California Press, 2008.
- Isaacs, Jorge. *María (1867)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981), Ithaca, Cornell University Press, 1982.
- “El Postmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío” (1984) en Jameson, Fredric. *Ensayos sobre el Postmodernismo*, Esther Pérez, trad. Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1991.
- “Postmodernism and Consumer Society” en Foster, H. (ed.), *Postmodern Culture*, London, Pluto Press, 1985.
- Kaminsky, Amy K. *After Exile: Writing the Latin American Diaspora*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
- Kauffer, Edith F. “De la frontera política a las fronteras étnicas. Refugiados guatemaltecos en México” en *Frontera Norte*, vol. 17, n. 34, 2005, pp. 7-36.
- King, John (ed.). *The Cambridge Companion to Modern Latin American Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Koonings, Kees. Kruijt, Dirk (eds.). *Societies of Fear: The Legacy of Civil War, Violence and Terror in Latin America*, London & New York, Zed Books, 1999.
- (eds). *Fractured Cities. Social Exclusion, Urban Violence and Contested Space in Latin America*, London & New York, Zed Books, 2007a.

- “Fractured cities, second-class citizenship and urban violence” en Koonings, Kees. Kruijt, Dirk (eds.). *Fractured Cities. Social Exclusion, Urban Violence and Contested Space in Latin America*, London & New York, Zed Books, 2007b, pp. 7-22.
- Kristal, Efraín (ed.). *The Cambridge Companion to the Latin American Novel* (2005), Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- “‘Considerando en frío...’ Una respuesta a Franco Moretti”, Ignacio M. Sánchez-Prado, trad. en Sánchez-Prado, Ignacio M. (ed.). *América Latina en la “literatura mundial”*, Pittsburgh, Instituto Internacional De Literatura Iberoamericana, 2006, pp. 101-116.
- Larsen, Neil. *Determinations. Essays on Theory, Narrative, and Nation in the Americas* (1990), London & New York, Verso, 2001.
- Laub, Dori. “Truth and Testimony: The Process and the Struggle”, en Caruth, Carol (ed.). *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore & London, Johns Hopkins University Press, 1995.
- Lauria-Santiago, Aldo A. “The Culture and Politics of State Repression in El Salvador” en Menjívar, Cecília; Rodríguez, Néstor (eds.). *When State Kills: Latin America, The U.S. and Technologies of Terror*, Austin, University of Texas Press, 2005, pp. 85-114.
- Lefebvre, Henri. *The Urban Revolution* (1970), Robert Bononno, trad. Minneapolis & London, University of Minnesota Press, 2003.
- Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario* (1977), Hugo F. Bauzá, trad. Barcelona, Ediciones Paidós, 1991.
- Lehan, Richard. *The City in Literature: an Intellectual and Cultural History*, Berkeley & Los Angeles & London, University of California Press, 1998.
- Lemus, Rafael. “La novela como arte”, *Letras Libres*, octubre, 2007, pp. 46-47.
- Levi, Primo. *I sommersi e i salvati* (1986), Torino, Einaudi, 2003.
- Levine, Suzanne Jill. “The Latin American Novel in English Translation” en Kristal, Efraín (ed.). *The Cambridge Companion to the Latin American Novel* (2005), Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 297-317.
- Leys, Ruth. *From Guilt to Shame. Auschwitz and After*, Princeton, Princeton University Press, 2007.
- Leyva, Héctor M. “Narrativa centroamericana post noventa. Una exploración preliminar”, *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales*

- centroamericanos*, n. 11, 2005, encontrado el 05.02.2013 en:  
<http://istmo.denison.edu/n11/articulos/narrativa.html>
- Lotman, Yuri. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture* (1990), Ann Shukman, trad. Bloomington, Indiana University Press, 2000.
- Löwy, Michael. *The War of Gods: Religion and Politics in Latin America*, London & New York, Verso, 1996.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina: Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010.
- Lurie, Alison. *The Nowhere City*, New York, Coward-McCann, 1966.
- Lynch, Kevin. *The Image of the City*, Cambridge, Massachusetts, M.I.T. Press, 1960.
- *La imagen de la ciudad* (1960), Enrique Luis Revol, trad. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2008.
- “La ciudad como medio ambiente” en Kingsley Davis *et al*, *La ciudad* (1965), Guillermo Gayá Nicolau, trad. Madrid, Alianza, 1967, pp. 245-257.
- Mackenbach, Werner. “Entre política, historia y ficción. Tendencias en la narrativa centroamericana a finales del siglo XX”, *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, n. 15, 2007, encontrado el 05.02.2013 en: <http://istmo.denison.edu/n15/articulos/mackenbach.html>
- Mackenbach, Werner; Ortiz Wallner, Alexandra. “(De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica”, *Revista Iberoamericana*, VIII, n. 32, 2008, pp. 81-97.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2007.
- Maristain, Mónica. “Un mapa de sangre” en *Página/12*, septiembre, 26, 2010, encontrado el 26.11.11 en:  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4002-2010-09-26.html>
- Martí, José. *Nuestra América* (1891), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2005.
- Martin, Gerald. *Journeys through the Labyrinth. Latin American Fiction in the Twentieth Century*, London & New York, Verso, 1989.
- Martín-Barbero, Jesús. *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 2002.

- Martínez, Tomás Eloy. “Historia y ficción: dos paralelas que se tocan”, p. 91, en Kohot, Karl (ed.). *Literaturas del Río de la Plata hoy: de las utopías al desencanto*, Frankfurt am Main, Vervuert; Madrid, Iberoamericana, 1996, pp. 89-100.
- Martínez, Oscar J. (ed.). *U.S. – Mexico Borderlands: Historical and Contemporary Perspectives* (1996), Wilmington, Scholarly Resources, 1997.
- Martos, Marcos. “La ciudad y los perros: áspera belleza” en Vargas Llosa, Mario. *La ciudad y los perros*, Madrid, Academia Real Española, 2012, pp. XIII-XXIX.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*, London & New York, Routledge, 1987.
- McKeon, Michael. “Generic Transformation and Social Change: Rethinking the *Rise of the Novel*” en McKeon, Michael (ed.). *Theory of the Novel: A Historical Approach*, Maryland, The John Hopkins University Press, 2000, pp. 382-399.
- Melo, Juan Vicente. *La obediencia nocturna* (1967), México, Era, 1994.
- Menjívar, Cecilia; Rodríguez, Néstor (eds.). *When State Kills: Latin America, The U.S. and Technologies of Terror*, Austin, University of Texas Press, 2005.
- Mignolo, Walter D. “Posoccidentalismo: el argumento desde América Latina” en Castro-Gómez, Santiago; Mendieta, Eduardo (eds.). *Teorías sin disciplina: Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1998, pp. 31-58.
- *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial* (2005), Silvia Jawerbaum, Julieta Barba, trads. Barcelona, Gedisa, 2007.
- Mills, Maylan C. “Magic Realism and García Márquez’s Eréndira”, *Literature and Film Quarterly*, 17/2, 1989, pp. 113-122.
- Mira Delli-Zotti, Guillermo. “Explorando algunas dimensiones del exilio argentino en España” en Rey Tristán, Eduardo (dir.). *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina: Golpes, dictaduras, exilio (1973-2006)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2007, pp. 163-177.
- Monsiváis, Carlos. *Los rituales del caos* (1995), México, Era, 2006.
- “Notas sobre la violencia urbana”, *Letras Libres*, mayo, 1999, pp. 34-39.
- “Pasiones urbanas a la orden (La Ciudad de México y la cultura 1900-1950)”, encontrado el 28.04.12 en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=12701711>
- “¿Logrará la metrópolis verse en un espejo?”, *Milenio*, 6 de enero, 2008.

- Montoya Juárez, Jesús. “La televisión en la narrativa de César Aira o la mano del fantasma”, *Monteagudo*, 3ª época, n. 15, 2010, pp. 137-148.
- Moraña, Mabel. “Post-scriptum. ‘A río revuelto, ganancia de pescadores’. América Latina y el *déjà-vu* de la literatura mundial” en Sánchez-Prado, Ignacio M. (ed.). *América latina en la “literatura mundial”*, Pittsburgh, Instituto Internacional De Literatura Iberoamericana, 2006, pp. 319-336.
- Moreno-Durán, Roberto Humberto. *Metropolitanas*, Barcelona, Montesinos, 1986.
- Moretti, Franco. “Homo Palpitans. Balzac’s Novels and Urban Personality”, en *Signs Taken for Wonders* (1983), Susan Fischer, David Forgacs, David Miller, trans. London & New York, Verso, 1997, pp. 109-129.
- *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900* (1997), Torino, Giulio Einaudi Editore, 2000a.
- “Conjectures on World Literature”, *New Left Review*, n. 1, 2000b, pp. 54-68.
- “Dos textos en torno de la teoría del sistema-mundo”, Ignacio M. Sánchez-Prado, trad. en Sánchez-Prado, Ignacio M. (ed.). *América Latina en la “literatura mundial”*, Pittsburgh, Instituto Internacional De Literatura Iberoamericana, 2006, pp. 47-62.
- Moulian, Tomás. *El consumo me consume*, Santiago de Chile, LOM ediciones, 1999.
- Mumford, Lewis. *La ciudad en la historia* (1961), Enrique Luis Revol, trad. Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1966.
- Oeyen, Annelies. “La villa miseria como laberinto mágico: el caso *La villa* de César Aira (2001)”, *Bulletin of Hispanic Studies*, n. 89, 2012, pp. 75-89.
- O’Gorman, Edmundo. *La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente* (1958), México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Olalquiaga, Celeste. *Megalopolis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992.
- Ortega, Julio. “La literatura latinoamericana en la década del 80”, *Revista Hipérion*, n. 5, 1980.
- (comp.) *Las horas y las hordas. Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI* (1997), México, Siglo XXI, 2001.
- “Prólogo por Julio Ortega” en Ortega, Julio (comp.). *Las horas y las hordas. Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI* (1997), México, Siglo XXI, 2001, pp. 11-16.

- Ortiz Wallner, Alexandra. "Trazar un itinerario de lectura: (des)figuraciones de la violencia en una novela guatemalteca" en *Revista InterSedes*, vol. IV, n. 6, 2003, pp. 135-145.
- Oseguera, Roy C. Boland. "The Central American novel" en Kristal, Efraín (ed.). *The Cambridge Companion to the Latin American Novel* (2005), Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 162-180.
- Ovares, Flora; Rojas, Marguerita; Santander, Carlos; Carballo, Maria Elena. *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica*, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993.
- Oviedo, José Miguel. "Palma entre ayer y hoy" en Palma, Ricardo. *Cien tradiciones peruanas (1872-1910)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. IX-XLI.
- Pacheco, José Emilio. *El reposo del fuego* (1966), México, Era, 1999.
- *Morirás lejos* (1967), México, Seix-Barral, 1985.
- *Las batallas en el desierto* (1981) en *La Narrativa Contemporánea II*, México, Promexa, 1985.
- "Carlos Fuentes en *La región más transparente*" en Fuentes, Carlos. *La región más transparente*, Madrid, Real Academia Española, 2008.
- Palou, Pedro Ángel. "Coda: la literatura mundial, un falso debate del mercado" en Sánchez-Prado, Ignacio M. (ed.). *América latina en la "literatura mundial"*, Pittsburgh, Instituto Internacional De Literatura Iberoamericana, 2006, pp. 307-317.
- Parnreiter, Christof. "México City in the Network of Global Cities", ponencia presentada en marzo de 2000 en la Latin American Studies Association encontrada el 10.02.2013 en: <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Parnreider.PDF>
- Park, Robert E. "The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment", en Park, Robert E.; Burgess, Ernest W.; Mckenzie, Roderick D. *The City* (1925), Chicago & London, The University of Chicago Press, 1984, pp. 1-46.
- Paz, Marcelo. "La ciudad ausente y el signo de la ciudad", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXXIV, n. 67, 2008, pp. 273-288.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad* (1950), Madrid, Cátedra, 1993.
- *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970.
- Paz Soldán, Edmundo. *Río fugitivo* (1998), Barcelona, Libros del Asteroide, 2008.

- Paz-Soldán, Edmundo; Castillo, Debra A. (eds.). *Latin American Literature and Mass Media*. New York, Garland Publishing, 2001.
- Pécaut, Daniel. "From the Banality of Violence to Real Terror: The Case of Columbia" en Koonings, Kees; Kruijt, Dirk (eds.). *Societies of Fear: The Legacy of Civil War, Violence and Terror in Latin America*, London & New York, Zed Books, 1999, pp.141-167.
- "Configurations of Space, Time, and Subjectivity in a Context of Terror: The Colombian Example" en *International Journal of Politics, Culture, and Society*, vol. 14, n.1, 2000, pp.129-150.
- Pessoa, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretación*, Lisboa, Ática, 1966.
- Piglia, Ricardo. *Nombre falso* (1975), Barcelona, Anagrama, 2002.
- *Respiración artificial* (1980), Barcelona, Anagrama, 2001.
- *Crítica y ficción* (1986), Barcelona, Anagrama, 2001.
- "La ficción paranoica" (1991), *El Interpretador*, n. 35, 2009, encontrado el 25.01.2013 en: <http://www.elinterpretador.com.ar/35/movil/piglia/piglia.html>
- *La ciudad ausente* (1992), Barcelona, Anagrama, 2003.
- *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Pike, Burton. *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton & Guildford, Princeton University Press, 1981.
- Pitol, Sergio. *El arte de la fuga*, México, Editorial Era, 1996.
- *Todos los cuentos*, México, Alfaguara, 2000.
- *Trilogía de la Memoria*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- Pizarnik, Alejandra. "Notas sobre un cuento de Julio Cortázar: El otro cielo" en Lastra, Pedro (ed.). *Julio Cortázar*, Madrid, Taurus Ediciones, 1986.
- Poblete, Juan. "Globalización, mediación cultural y literatura nacional" en Sánchez-Prado, Ignacio M. (ed.). *América latina en la "literatura mundial"*, Pittsburgh, Instituto Internacional De Literatura Iberoamericana, 2006, pp. 271-306.
- Pollack, Sarah. "The Peculiar Art of Cultural Formations: Roberto Bolaño and the Translation of Latin American Literature in the United States" en *Trans - revue de littérature générale et comparée*, n.5, 2008, encontrado el 18.01.2011 en: <http://trans.revues.org/235>
- Prieto, Eric. "Geocriticism, Geopoetics, Geophilosophy, and Beyond" en Tally Jr., Robert T. (ed.). *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 13-27.



- Quijano, Aníbal. “Prólogo. José Carlos Mariátegui: reencuentro y debate” en Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2007, pp. IX-CXII.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada* (1984), Montevideo, Arca, 1998.
- (ed.) *Más allá del boom: literatura y mercado*, Folios Ediciones, 1984.
- “El boom en perspectiva” en Rama, Ángel (ed.). *Más allá del boom: literatura y mercado*, Folios Ediciones, 1984, pp. 51-110.
- Ramírez, Sergio. “La manzana de oro” en Fuentes, Carlos. *La región más transparente*, Madrid, Real Academia Española, 2008.
- Ramírez Heredia, Rafael. *La Mara*, Madrid, Alfaguara, 2004.
- Randall, Margaret. “¿Qué es y cómo se hace un testimonio?”, en Beverley, John; Achugar, Hugo (eds.). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa* (1992), Ciudad de Guatemala, Ediciones Papiro, 2002, pp. 33-57.
- Renan, Ernest. “What is a nation?”, Martin Thom, trad. en Bhabha, Homi K. (ed.). *Nation and Narration* (1990), London & New York, Routledge, 2006, pp. 8-22.
- Rey Rosa, Rodrigo. *El cojo bueno*, Madrid, Alfaguara, 1996.
- *Piedras encantadas*, Barcelona, Seix Barral, 2001.
- *El material humano*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- Rey Tristán, Eduardo (dir.). *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina: Golpes, dictaduras, exilio (1973-2006)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2007.
- Rice, Philip; Waugh, Patricia (eds.). *Modern Literary Theory: a Reader* (1989), London & New York & Melbourne & Auckland, Edward Arnold, 1993.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido* (2000), Agustín Neira, trad. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Rincón, Carlos. *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*, Bogotá, Editorial Universidad Nacional, 1995.
- Rincón, Omar; Rey, Germán. “Los cuentos mediáticos del miedo”, *Urvio. Revista Latinoamericana de Seguridad Ciudadana*, n. 5, 2008, pp. 34-45.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine* (1924), Madrid, Cátedra, 2006.
- Rivkin, Julie; Ryan, Michael. *Literary Theory: an anthology* (1998), Oxford, Blackwell Publishing, 2004.

- Robin, Régine. “La autoficción. El sujeto siempre en falta”, en Arfuch, Leonor (comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2005, pp. 45-58.
- Rocha, José Luis. “Tatuajes de pandilleros: estigma, identidad y arte” en *Revista Envío*, n. 259, septiembre, 2003.
- Rodríguez Monegal, Emir. “Le fantôme de Lautréamont” en Lastra, Pedro (ed.). *Julio Cortázar*, Madrid, Taurus Ediciones, 1986.
- Rojas Mix, Miguel. *Los cien nombres de América*, Barcelona, Editorial Lumen, 1991.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: la ciudad y las ideas* (1976), Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.
- Roncagliolo, Santiago. *Abril rojo*, Lima, Alfaguara, 2006.
- *La cuarta espada: la historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*, Buenos Aires, Debate, 2007.
- Rosenthal, Mario. “El Salvador en perspectiva. El asco”, *El Diario de Hoy*, abril, 22 de 2001, encontrado el 12.01.2013 en: <http://www.elsalvador.com/noticias/2001/4/22/EDITORIALES/edito3.html>
- Rotker, Susana (ed.). *Ciudadanías del miedo*, Caracas, Nueva Sociedad, 2000.
- Rovira, José Carlos (ed.). *Escrituras de la ciudad*, Madrid, Palas Atenea Ediciones, 1999.
- “Mares, ciudades, navegaciones” en Rovira, José Carlos (ed.). *Escrituras de la ciudad*, Madrid, Palas Atenea Ediciones, 1999, pp. 211-227.
- Saer, Juan José. “La selva espesa de lo real” en Saer, Juan José. *El concepto de ficción. Textos polémicos contra los prejuicios literarios* (1997), México, Planeta, 1999, pp. 267-271.
- Said, Edward. *Orientalism* (1978), London, Penguin, 2003.
- *Orientalismo* (1978), María Luisa Fuentes, trad, Madrid, Ediciones Libertarias/Prodhufo, 1990.
- *El mundo, el texto y el crítico* (1983), Ricardo García Pérez, trad. Barcelona, Debate, 2004.
- “Reflections on Exile” (1984) en Robinson, Marc (ed.), *Altogether Elsewhere: Writers on Exile*, Boston, Faber & Faber, 1994, pp. 137-149.
- Salazar Bondy, Sebastián. *Lima la horrible* (1964), Lima, Ediciones Peisa, 1974.

- Sánchez, Aurora. “Una crítica al sistema: católicos y nacionalistas” en Vázquez-Rial, Horacio (dir.), *Buenos Aires 1880-1930: La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza Editorial, 1996a, pp. 139-158.
- Sánchez-Prado, Ignacio M. “Reapropiar *La ciudad ausente*: consideraciones sobre la ‘máquina de narrar’”, *Colorado Review of Hispanic Studies*, vol. 2, 2004, pp. 187-200.
- (ed.). *América Latina en la “literatura mundial”*, Pittsburgh, Instituto Internacional De Literatura Iberoamericana, 2006.
- Santos, Lidia. *Kitsch Tropical: los medios en la literatura y el arte de América Latina*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2001.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (1988), Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.
- “Modernidad y mezcla cultural” en Vázquez-Rial, Horacio (dir.). *Buenos Aires 1880-1930: La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza Editorial, 1996a, pp. 183-195.
- *Tempo passado – cultura da memória e guinada subjetiva* (2005), Rosa Freire d’Aguiar, trad. Belo Horizonte, UFMG, 2007.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo* (1845), Caracas, Ayacucho, 1993.
- Sarto, Ana del; Ríos, Alicia; Trigo, Abril (eds.). *The Latin American Cultural Studies Reader*, Durham & London, Duke University Press, 2004.
- Sassen, Saskia. *La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokio*, (1991), Silvina Quintero, trad. Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- Savater, Fernando. “Sobre E. M. Cioran” en Cioran, E. M.. *Breviario de podredumbre* (1949), Fernando Savater, trad. y prólogo, Madrid, Taurus, 1972.
- Scherer, Bernd. *Megalópolis*, México, UNAM, 2006.
- Schwarz, Roberto. *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*, John Gledson, trad. London, Verso, 1992.
- Sennett, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental* (1994), César Vidal, trad. Madrid, Alianza, 1997.
- Short, John Rennie. “Three Urban Discourses” en Bridge, Gary; Watson, Sophie (eds.), *A Companion to the City* (2000), Oxford, Blackwell Publishing, 2003, pp. 18-25.
- “The Liquid City of Megalopolis” en Bridge, Gary; Watson, Sophie (eds.), *The New Blackwell Companion to the City*, Oxford, Blackwell Publishing, 2011, pp. 26-37.

- Sjoberg, Gideon. "Origen y evolución de las ciudades" en Kingsley Davis *et al*, *La ciudad* (1965), Guillermo Gayá Nicolau, trad. Madrid, Alianza, 1967, pp. 37-54.
- Skármeta, Antonio. "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano" en Rama, Ángel (ed.). *Más allá del boom: literatura y mercado*, Folios Ediciones, 1984, pp. 263-285.
- Soja, Edward. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Malden & Oxford, Blackwell, 1996.
- *Postmetrópolis: estudios críticos sobre las ciudades y las regiones* (2000), Verónica Hendel, Mónica Cifuentes, trads. Madrid, Traficantes de Sueños, 2008.
- "Borders Unbound: Globalization, Regionalism, and the Postmetropolitan Transition" en van Houtum, Henk; Kramsch, Olivier; Zierhofer, Wolfgang (eds.). *B/ordering Space*, Hants & Burlington, Ashgate, 2005, pp. 33-46.
- Sontag, Susan. *AIDS e suas metáforas*, Paulo Henrique Britto, trad. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- Speranza, Graciela. "Por un realismo idiota", *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, diciembre, 2005.
- Spotti, Marcelo. "Plaza de Mayo, teatro de las representaciones" en Rey Tristán, Eduardo (dir.). *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina: Golpes, dictaduras, exilio (1973-2006)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2007, pp. 179- 196.
- Stevens, Holly (ed.). *Letters of Wallace Stevens* (1966), Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1996.
- Suárez, Luis. *De Tenochtitlan a México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Tabuenca Córdoba, María Socorro. "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras" en *Frontera Norte* 9 (18), 1997, pp. 85-110.
- Tacca, Óscar. *Las voces de la novela* (1973), Madrid, Editorial Gredos, 1989.
- Taylor, Charles. *The Ethics of Authenticity*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2003.
- *A Secular Age*, Cambridge, Massachusetts & London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2007.
- Tcach, César; Servetto, Alicia. "En el nombre de la Patria, el Honor y los Santos Evangelios: las dictaduras militares en Argentina y Uruguay" en Rey Tristán, Eduardo (dir.). *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina: Golpes,*

- dictaduras, exilio (1973-2006)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2007, pp. 95-111.
- Thays, Iván. “Primer encuentro con Tomás” en Becerra, Eduardo (ed.). *Líneas aéreas*, Madrid, Lengua de Trapo, 1999, pp. 487-502.
- Todorov, Tzvetan. “As categorías da narrativa literária” en Barthes, Roland *et al. Análise estrutural da narrativa* (1966), Maria Zélia Barbosa Pinto, trad. Petrópolis, Editora Vozes Limitada, 1976, pp. 209-254.
- *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX* (2000), Manuel Serrat Crespo, trad. Barcelona, Ediciones Península, 2002.
- Torres, M. Gabriela. “Bloody Deeds/Hechos Sangrientos: Reading Guatemala’s Record of Political Violence in Cadaver Reports” en Menjívar, Cecilia; Rodríguez, Néstor (eds.). *When State Kills: Latin America, The U.S. and Technologies of Terror*, Austin, University of Texas Press, 2005, pp. 143-169.
- Toulmin, Stephen. *Cosmópolis: el trasfondo de la modernidad* (1990), Bernardo Moreno Carrillo, trad. Barcelona, Península, 2001.
- Trigo, Abril. “Algunas reflexiones acerca de la literatura mundial” en Sánchez-Prado, Ignacio M. (ed.). *América latina en la “literatura mundial”*, Pittsburgh, Instituto Internacional De Literatura Iberoamericana, 2006, pp. 89-100.
- Ugarte, Manuel. *La nación latinoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987.
- Usigli, Rodolfo. *Ensayo de un crimen* (1944), México, Cal y arena, 2003.
- Uslar Pietri, Arturo. “La otra América” (1974) en Uslar Pietri, Arturo. *La invención de América mestiza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996a, pp. 262-269.
- “Tiempo de Indias” (1979) en Uslar Pietri, Arturo. *La invención de América mestiza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996b, pp. 184-190.
- “La creación de Colombia” en Bolívar, Simón. *Para nosotros la patria es América* (1991), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2001, pp. 9-20.
- Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios* (1994), Madrid, Punto de lectura, 2002.
- *El desbarrancadero*, México, Alfaguara, 2001.
- van Houtum, Henk; Kramsch, Olivier; Zierhofer, Wolfgang (eds.). *B/ordering Space*, Hants & Burlington, Ashgate, 2005.
- Varela Petito, Gonzalo. “Argentina y Uruguay. Crisis compartidas” en Rey Tristán, Eduardo (dir.). *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina: Golpes, dictaduras, exilio (1973-2006)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2007, pp. 53-71

- Vargas Llosa, Mario. *La ciudad y los perros* (1963), Madrid, Punto de lectura, 2003a.
- “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”, *Semanario Marcha*, Montevideo, enero 10, 1969.
- *Conversación en La Catedral* (1969), Madrid, Punto de lectura, 2006.
- *La tía Julia y el escribidor* (1977), Madrid, Punto de lectura, 2003b.
- “José María Arguedas: entre la ideología y la arcadia” (1981), *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, n. 200, 2002, pp. 753-763.
- *El hablador*, Barcelona, Seix Barral, 1987.
- Vázquez-Rial, Horacio (dir.). *Buenos Aires 1880-1930: La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza Editorial, 1996a.
- “Superpoblación y concentración urbana en un país desierto” en Vázquez-Rial, Horacio (dir.). *Buenos Aires 1880-1930: La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza Editorial, 1996b, pp. 21-28.
- “El Ochenta” en Vázquez-Rial, Horacio (dir.). *Buenos Aires 1880-1930: La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza Editorial, 1996c, pp. 91-109.
- “Tu cuna fue un conventillo. La vivienda obrera en Buenos Aires en la vuelta del siglo” en Vázquez-Rial, Horacio (dir.). *Buenos Aires 1880-1930: La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza Editorial, 1996d, pp. 254-264.
- Velasco Esquivel, Lucrecia. “Come funziona una città duale: i discorsi sulla povertà e l’invisibilizzazione della baraccopoli in *La villa di César Aira*”, *Confluenze*, vol. 3, n. 2, 2011, pp. 87-98.
- Verani, Hugo J. (sel.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México, Universidad Autónoma Metropolitana y Universidad Veracruzana, 1987.
- Vericat Núñez, Isabel. *Bajo el Tacaná. La otra frontera: México/Guatemala*, México, Ediciones Sin Nombre, 2007.
- Vicens, Josefina. *El libro vacío* (1958), *Los años falsos* (1981), México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Vidal, Luis Fernando. “La ciudad en la narrativa peruana” en Campra, Rosalba (coord.). *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1989, pp. 73-101.
- Vila, Pablo (ed.). *Ethnography at the Border*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press, 2003a.

- “The Polysemy of the Label ‘Mexican’ on the Border” en Vila, Pablo (ed.). *Ethnography at the Border*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press, 2003b, pp. 105-140.
- “Conclusion: The Limits of American Border Theory” en Vila, Pablo (ed.). *Ethnography at the Border*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press, 2003c, pp. 306-341.
- Virilio, Paul. *Ville panique. Ailleurs commence ici*, Paris, Galilée, 2004.
- Volpi, Jorge. “Ars poética” en Becerra, Eduardo (ed.). *Líneas aéreas*, Madrid, Lengua de Trapo, 1999, pp. 417-429.
- *El insomnio de Bolívar: Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, México, Debolsillo, 2010.
- “La nueva narrativa hispánica de América (en más de 100 aforismos, casi tuits)”, *Nexos*, septiembre 01, 2011, encontrado el 04.05.12 en: <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2099498>
- Volpi, Jorge; Urroz, Eloy; Padilla, Ignacio; Chávez Castañeda, Ricardo; Palou, Ángel. “Manifiesto Crack”, *Lateral. Revista de Cultura*, n. 70, octubre de 2000.
- Waisman, Sergio. “De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textualización de Buenos Aires”, *Ciberletras*, n. 9, 2003, encontrado el 12.09.2012 en: [www.lehman.cuny.edu/ciberletras](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras)
- “Piglia entre Joyce y Macedonio: una revalorización estética y política”, *Revista de Estudios Hispánicos*, n. 38, 2004, pp. 277-291.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (1957), Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 2001.
- Waugh, Patricia. “Stalemates? Feminists, Postmodernists and Unfinished Issues in Modern Aesthetics” en Rice, Philip; Waugh, Patricia (eds.). *Modern Literary Theory: a Reader* (1989), London & New York & Melbourne & Auckland, Edward Arnold, 1993, pp. 341-360.
- Weber, Max. *The City*, Don Martindale; Gertrud Neuwirth, trads. New York, The Free Press, 1958.
- Westphal, Bertrand. *Geocritica. Reale Finzione Spazio* (2007), Lorenzo Flabbi, trad. Roma, Armando Editore, 2009.
- Willett, Ralph. *The Naked City: Urban Crime Fiction in the USA*, Manchester, Manchester University Press, 1996.

- Williams, Raymond. *The Country and the City*, New York, Oxford University Press, 1973.
- *El campo y la ciudad* (1973), Alcira Bixio, trad. Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Wilson, Thomas M.; Donnan, Hastings (eds.). *A Companion to Border Studies*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012.
- Wittmeyer, Alicia P. Q.; Groll, Elias. "The world's 10 deadliest cities" en *The Clinton Herald*, octubre, 9, 2012, encontrado el 27.10.2012 en: <http://clintonherald.com/community-news-network/x1939590670/The-worlds-10-deadliest-cities>
- Young, Alan. *The Harmony of Illusions: Inventing Post Traumatic Stress Disorder*, Princeton, Princeton University Press, 1995.
- Yúdice, George. "¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 29, 1989, pp. 105-128.
- "Testimonio and Posmodernism" (1991) en Gugelberger, George M. (ed.). *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*, Durham & London, Duke University Press, 1996, pp. 42-57.
- *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*, Gabriela Ventureira; Desiderio Navarro, trads. Barcelona, Gedisa, 2002.



## Índice onomástico

- Abad Faciolince, Héctor, 14, 20, 41, 241-258, 268, 281, 340, 341, 343, 347.
- Achugar, Hugo, 34, 54, 57, 201, 202, 205.
- Aguilar, Andrea, 196.
- Ainsa, Fernando, 37-39, 324.
- Aira, César, 14, 16, 20, 288, 304, 320, 322-338, 340, 341, 343, 348.
- Alighieri, Dante, 138, 246, 248, 249.
- Allatson, Paul, 153.
- Allier Montaño, Eugenia, 302.
- Altamirano, Aldo-José, 30, 31, 333.
- Amar Sánchez, Ana María, 70, 71.
- Anderson, Benedict, 222, 262, 318.
- Anzaldúa, Gloria, 149, 152, 153, 177, 179.
- Arguedas, José María, 83, 104, 105, 106, 109, 345.
- Arguedas, Ledda, 117, 123.
- Arlt, Roberto, 287, 309, 310, 316.
- Armijo Canto, Natalia, 163.
- Arredondo, Inés, 137, 139, 140, 147, 345.
- Arreola, Daniel D., 221.
- Augé, Marc, 158, 297, 303, 306.
- Avelar, Idelber, 205, 283, 308-311, 316, 319.
- Bachelard, Gaston, 182, 184.
- Bakhtin, Mikhail, 172, 173, 263, 264, 327.
- Balibar, Etienne, 157.
- Barros, Sandro R., 260.
- Barthes, Roland, 38, 242, 268, 339, 340.
- Bauman, Zygmunt, 25, 136, 137, 162, 276, 278.
- Bayly, Jaime, 70, 75, 76, 110.
- Becerra, Eduardo, 77.
- Bellatin, Mario, 14, 16, 18, 19, 141-143, 147, 148, 271, 341, 343, 345.
- Benjamin, Walter, 36, 134, 266.
- Bergson, Henri, 87, 88.
- Bernal, Rafael, 134-136, 168.
- Beverley, John, 57, 199.
- Bhabha, Homi K., 120, 149, 150, 153, 158, 162,
- Bioy Casares, Adolfo, 324.
- Blumenfeld, Hans, 24.
- Bolaño, Roberto, 9, 17, 111, 136, 168-170, 183, 245,
- Bolaños de Miguel, Aitor, 304, 305, 318, 319.
- Bolívar, Simón, 44, 45, 47, 68.
- Booth, Wayne C., 160.
- Borges, Jorge Luis, 9, 15, 43, 52, 63, 73, 74, 75, 287, 288, 308, 310, 316, 324, 334, 340.
- Borón, Atilio, 323.
- Bourdieu, Pierre, 239, 343.
- Bragança, Mauricio de, 58, 115, 171, 173.
- Braun, Clara, 283-285, 320.
- Bridge, Gary, 35, 37.
- Brown, J. Andrew, 312.
- Bryce Echenique, Alfredo, 83, 106-109, 119, 345.
- Cabrera Infante, Guillermo, 23, 36, 60, 119, 341.
- Cacciatore, Julio, 283-285, 320.
- Caicedo, Andrés, 237.
- Cala Buendía, Felipe, 57.
- Calveiro, Pilar, 286, 305, 323.
- Calvino, Italo, 16, 36.
- Campra, Rosalba, 35, 36, 121, 124, 287, 292, 293, 340.
- Candelario, Sheila, 213, 214.
- Candido, Antonio, 50-52, 57.
- Carballo, Maria Elena, 274.
- Carpentier, Alejo, 16, 17, 65, 119, 238, 340, 343.
- Casanova, Pascale, 11, 12, 49, 51-53, 239.
- Castellanos, Rosario, 123.
- Castellanos Moya, Horacio, 14, 18, 20, 188, 191-196, 200-204, 206, 208, 210, 213-223, 225-231, 340, 341, 346.

Caws, Mary Ann, 36.  
 Celorio, Gonzalo, 126.  
 Certeau, Michel de, 258, 340.  
 Chávez Castañeda, Ricardo, 71, 72.  
 Chueca Goitia, Fernando, 23, 24, 27, 29, 130, 131, 319.  
 Coello Gutiérrez, Emiliano, 187, 188, 209, 226, 227.  
 Contreras, Sandra, 335.  
 Cornejo Polar, Antonio, 49, 56, 57, 90, 105, 106, 151, 152, 345.  
 Cortázar, Julio, 9, 14, 16, 17, 58, 60, 61, 63, 119, 141, 288, 289, 291, 292, 334.  
 Cortez, Beatriz, 191, 228.  
 Cozarinsky, Edgardo, 20, 288-291, 293-308, 341, 348.  
 Cueto, Alonso, 111, 112, 345.  
 Curtis, James R., 221.  
  
 Davis, Mike, 40, 78.  
 Deleuze, Gilles, 255, 295, 298, 312.  
 De Man, Paul, 39, 265, 266.  
 Déotte, Jean-Louis, 318.  
 Derrida, Jacques, 39, 266.  
 Donnan, Hastings, 149.  
 Donoso, José, 55, 56, 58, 60.  
 Dove, Patrick, 322, 323, 328, 329.  
 Drews, Julian, 203.  
 Durán Segura, Luis Diego, 224.  
  
 Eagleton, Terry, 339.  
 Eco, Umberto, 76, 317.  
 Eliade, Mircea, 17, 26, 27.  
 Enrigue, Álvaro, 67, 341.  
 Evers, Ute, 200, 215.  
  
 Faber, Sebastiaan, 54, 57.  
 Fadanelli, Guillermo, 14, 17, 19, 75, 117, 118, 122, 131-133, 147, 340, 343, 345, 346.  
 Faverón Patriau, Gustavo, 112.  
 Feal, Norberto, 316.  
 Fernández, Macedonio, 308-313, 316, 317.  
 Fernández de Lizardi, J. Joaquín, 14, 115.  
 Fernández Retamar, Roberto, 47, 48, 59, 60, 74, 79, 181.  
 Fingueret, Manuela, 290.  
 Fish, Stanley, 246.  
 Flores, Ángel, 65.  
 Fonseca, Rubem, 341.  
 Fontaine, Arturo, 342.  
 Foucault, Michel, 39, 40, 96, 98, 223-225, 254, 255, 317.  
 Franco, Jean, 57, 67, 68, 142.  
 Franco, Jorge, 70, 240.  
 Franz, Carlos, 342.  
 Fraser, Valerie, 125.  
 Fuentes, Carlos, 10-12, 14, 16, 17, 19, 28, 29, 58, 60, 61, 63, 67, 97-99, 101, 114, 117-127, 131, 147, 148, 168, 238, 340, 341, 345.  
 Fuguet, Alberto, 65, 70, 71, 75, 76.  
 Fukuyama, Francis, 79, 339.  
  
 Galeano, Eduardo, 42, 43, 48, 74, 339.  
 Galemba, Rebecca, 163.  
 Gamboa, Federico, 115.  
 Gamboa, Santiago, 70, 341.  
 García Canelini, Néstor, 34, 35, 71, 149, 151-153, 162, 240, 241, 340.  
 García Márquez, Gabriel, 9, 14, 58-63, 65, 66, 69, 119, 236-238, 243, 245, 246.  
 Garric, Henri, 91.  
 Garro, Elena, 28, 29, 120, 127.  
 Gauthier, Melissa, 156.  
 Gelfant, Blanche, 282.  
 Genette, Gérard, 51, 246, 268.  
 Goldmann, Lucien, 343.  
 Gomes, Renato Cordeiro, 36, 122.  
 Gómez, Sergio, 70, 71.  
 González Rodríguez, Sergio, 169-171.  
 Gorelik, Adrián, 286, 287, 322.

Groll, Elias, 185.

Guattari, Félix, 142, 295, 312.

Gutiérrez, Pedro Juan, 49, 341.

Gutiérrez, Ramón, 29.

Gutiérrez Girardot, Rafael, 38, 52, 53.

Guzmán Ovarés, Marcela, 220.

Haraway, Donna, 315.

Hart, Stephen M., 333.

Henríquez Ureña, Pedro, 115.

Hernández, Anabel, 165, 168, 169.

Herrera, Yuri, 14, 20, 149, 168, 171-185, 340, 346.

Heyman, Josiah McC., 149, 150, 151, 154, 167.

Hutcheon, Linda, 229, 339.

Illouz, Eva, 206.

Isaacs, Jorge, 234.

Jameson, Fredric, 40, 160, 272, 275, 339.

Kaminsky, Amy K., 207.

Kauffer, Edith F., 175, 176.

Koonings, Kees, 212, 213.

Kramsch, Olivier,

Kristal, Efraín, 54.

Kruijt, Dirk, 212, 213.

Larsen, Neil, 151, 152.

Laub, Dori, 202.

Lauria-Santiago, Aldo A., 212.

Lefebvre, Henri, 24, 27.

Le Goff, Jacques, 304, 314, 315.

Lehan, Richard, 21, 24, 26, 27, 36, 39, 108, 121, 161, 209, 317.

Lemus, Rafael, 63.

Levi, Primo, 204, 252.

Levine, Suzanne Jill, 60.

Levrero, Mario, 342.

Leys, Ruth, 204, 252, 253.

Leyva, Héctor M., 188-190, 214, 215.

Lezama Lima, José, 60.

Lotman, Yuri, 153, 180, 181.

Löwy, Michael, 211.

Ludmer, Josefina, 40, 41, 141, 142, 148.

Lurie, Alison, 24.

Lynch, Kevin, 21, 27, 38, 39, 127.

Lytard, Jean François, 17.

Macherey, Pierre, 157.

Mackenbach, Werner, 187, 190, 191, 207, 208, 227.

Mallea, Eduardo, 324.

Marechal, Leopoldo, 288, 324.

Mariátegui, José Carlos, 80-82, 84, 105, 106-109, 345.

Maristain, Mónica, 171.

Martí, José, 45-47.

Martin, Gerald, 52.

Martín-Barbero, Jesús, 166.

Martínez, Tomás Eloy, 303, 304.

Martínez, Oscar J., 167.

Martos, Marcos, 85.

McHale, Brian, 298.

McKeon, Michael, 161.

Melo, Juan Vicente, 137-139, 147, 345.

Mendoza, Élmér, 111, 168.

Mendoza, Mario, 70, 240.

Mignolo, Walter D., 46, 47, 57, 151.

Mills, Maylan C., 65.

Mira Delli-Zotti, Guillermo, 303, 306, 307.

Monsiváis, Carlos, 21, 126, 127, 136, 144-146, 209, 210.

Montoya Juárez, Jesús, 324, 334, 335.

Moraña, Mabel, 55.

Moreno-Durán, Roberto Humberto, 181, 237.

Moretti, Franco, 12, 36, 37, 49-51, 53, 54, 274, 275.

Moulian, Tomás, 260.

Mujica Lainez, Manuel, 324.

Mumford, Lewis, 23, 25, 26, 27.

Ocampo, Silvina, 324.

Oeyen, Annelies, 334, 337.

O’Gorman, Edmundo, 46.

Olalquiaga, Celeste, 25.

Onetti, Juan Carlos, 17, 141, 245, 342.

Ortega, Julio, 76, 128.

Ortiz Wallner, Alexandra, 189, 191, 207, 208, 227.

Oseguera, Roy C. Boland, 192.

Ovares, Flora, 274.

Oviedo, José Miguel, 109.

Pacheco, José Emilio, 14, 17, 19, 28, 118, 120, 127-131, 137, 144, 147, 340, 341, 345, 346.

Padilla, Ignacio, 56, 71, 72.

Palou, Ángel, 55, 71, 72.

Parnreiter, Christof, 147.

Park, Robert E., 21, 36.

Paz, Marcelo, 316.

Paz, Octavio, 59, 62, 120, 136, 139, 143.

Paz-Soldán, Edmundo, 65, 342.

Pécaut, Daniel, 253, 259, 262, 263.

Pessoa, Fernando, 133, 137.

Piglia, Ricardo, 14, 16, 17, 20, 79, 218, 288, 304, 308-314, 316-319, 340, 348.

Pike, Burton, 24, 36, 92.

Pitol, Sergio, 16, 137, 144, 146.

Pizarnik, Alejandra, 292, 297.

Poblete, Juan, 55.

Pollack, Sarah, 169.

Prieto, Eric, 12.

Quijano, Anibal, 80.

Rama, Ángel, 33-35, 37, 57, 58.

Ramírez, Sergio, 119, 189, 190

Ramírez Heredia, Rafael, 20, 149, 156-158, 160, 162-164, 166, 185, 340, 346.

Randall, Margaret, 202.

Renan, Ernest, 318.

Rey, Germán, 225, 334.

Rey Rosa, Rodrigo, 14, 18, 20, 188, 191, 192, 196-198, 200, 201, 203-208, 220, 231, 340, 346.

Ribeyro, Julio Ramón, 16, 89, 109, 345.

Ricoeur, Paul, 129, 130, 304, 315.

Rincón, Carlos, 145.

Rincón, Omar, 225, 334.

Rivera, José Eustasio, 234, 235, 237.

Robin, Régine, 265, 279.

Rocha, José Luis, 165.

Rodó, José Enrique, 181.

Rodríguez Monegal, Emir, 60, 292.

Rojas, Marguerita, 209, 274.

Rojas Mix, Miguel, 43-46.

Romero, José Luis, 31-33, 38, 325, 326.

Roncagliolo, Santiago, 76, 111, 345.

Rosenthal, Mario, 217.

Rotker, Susana, 224, 334.

Rovira, José Carlos, 14, 36, 287.

Ruffato, Luiz, 342.

Sábato, Ernesto, 16, 324, 334.

Saer, Juan José, 9, 55, 289, 341.

Said, Edward W., 29, 30, 288, 289, 293, 339, 340.

Salazar Bondy, Sebastián, 82-84, 94, 95, 97, 106-109, 345.

Sánchez, Aurora, 285.

Sánchez-Prado, Ignacio M., 309.

Santander, Carlos, 274.

Santos, Lidia, 145.

Sarlo, Beatriz, 28, 38, 57, 236, 279, 280, 314, 324.

Sarmiento, Domingo Faustino, 181, 284.

Sassen, Saskia, 25, 41.

Savater, Fernando, 280.

Schwarz, Roberto, 50, 51, 57.

Sennett, Richard, 271.

- Servetto, Alicia, 42.
- Short, John Rennie, 25-27.
- Silvestri, Graciela, 286, 287.
- Sjoberg, Gideon, 23, 28.
- Skármeta, Antonio, 64.
- Soja, Edward, 25, 29, 30, 78, 161, 162, 220, 297.
- Sontag, Susan, 269, 270.
- Speranza, Graciela, 324.
- Spivak, Gayatri, 57.
- Spotti, Marcelo, 303.
- Stevens, Wallace, 9, 13, 21.
- Suárez, Luis, 116.
- Tabuenca Córdoba, María Socorro, 179.
- Tacca, Óscar, 216.
- Taylor, Charles, 231, 276.
- Tcach, César, 42.
- Thays, Iván, 110.
- Todorov, Tzvetan, 244, 268, 304, 305.
- Torres, M. Gabriela, 194.
- Toulmin, Stephen, 25.
- Trigo, Abril, 53, 54.
- Ugarte, Manuel, 42.
- Urroz, Eloy, 71, 72.
- Usigli, Rodolfo, 133.
- Uslar Pietri, Arturo, 28, 42, 43, 45, 47, 48.
- Vallejo, Fernando, 14, 17, 20, 79, 111, 233, 240, 241, 256-265, 267-275, 277-282, 339-341, 347.
- Varela Petito, Gonzalo, 283.
- Vargas Llosa, Mario, 14, 16, 17, 19, 52, 58, 60-68, 77, 80, 83-91, 93-109, 119, 289, 340, 344, 349.
- Vásquez, Juan Gabriel, 240, 341.
- Vázquez-Rial, Horacio, 283-285, 321.
- Velasco Esquivel, Lucrecia, 322, 333.
- Verani, Hugo J., 128.
- Vericat Núñez, Isabel, 159.
- Vicens, Josefina, 141-143, 147, 346.
- Vidal, Ícaro, 115.
- Vidal, Luis Fernando, 110.
- Vila, Pablo, 150, 151, 153, 154, 167, 179.
- Villalobos, Juan Pablo, 168.
- Volpi, Jorge, 56, 62-64, 68, 69, 71-76.
- Waisman, Sergio, 308, 315, 316.
- Watson, Sophie, 35, 37.
- Watt, Ian, 161.
- Waugh, Patricia, 275.
- Weber, Max, 41, 42.
- Westphal, Bertrand, 12, 295, 296, 297, 330-332.
- Willet, Ralph, 133.
- Williams, Raymond, 35, 36.
- Wilson, Thomas M., 149.
- Winslow, Don, 168.
- Wittmeyer, Alicia P. Q., 185.
- Young, Alan, 205, 206.
- Yúdice, George, 78, 79, 199, 220, 221.
- Zimmerman, Marc, 199.