

# Ficciones urbanas <sup>1</sup>

---

23

*Edgardo H. Berg*

## I

Las ciudades, como los sueños  
están construidas de deseos  
y temores (Italo Calvino).

En la serie de relatos de viaje que Marco Polo le refiere a Kublain Jan, en **Las ciudades invisibles** de Italo Calvino, se habla de ciudades imposibles que coexisten en la superposición espacial. Algunas ciudades conservan los rastros del pasado en las antenas de los pararrayos; otras, pueden ser recorridas en sus calles como páginas escritas o van desapareciendo cuando el viajero avanza en su itinerario.<sup>2</sup> A medida que el joven veneciano hace proliferar sus historias urbanas, el Gran Jan- emperador de los tártaros para la tradición literaria pero en realidad, históricamente, como lo advierte el mismo autor, era emperador de los môngoles y descendiente de Gengis Jan- ve cómo su Atlas imperial se va desdibujando o perdiendo valor. No existe una

ciudad *absoluta* que pueda ser conocida; cada ciudad es capaz de metamorfosearse o mudarse por otra: en cada relato, la ciudad desaparece para ceder el lugar a otra posible.

24

Este es un paseo, un itinerario o un recorrido del ojo sobre dos ficciones contemporáneas que atravesadas por un mismo espacio y lugar, hablan de otra Buenos Aires imaginaria o virtual. Y vuelven a narrar a su manera, el mapa o cartografía de la ciudad letrada; dicho de otro modo, sobreimprimen o reinscriben la intriga de la letra urbana sobre una topografía de zonas francas o móviles.<sup>3</sup> **La ciudad ausente** de Ricardo Piglia y **El aire** de Sergio Chejfec<sup>4</sup>, ambas novelas publicadas en 1992, son dos modelos narrativos que proyectan una «ciencia ficción» -no tanto en el sentido del género como «fantasy» sino como lo piensa Michel de Certeau, retomando a Freud-, un saber hipotético o teórico sobre el ideograma básico de la ciudad letrada.<sup>5</sup> Son ficciones que abren una grieta o una interferencia de otro tiempo, como resto o huella del recuerdo -la ciudad se transforma en un *total recall*<sup>6</sup>, o como retorno salvaje de una escena arcaica -la ciudad recibe su forma del desierto al que se opone-. Los que inscriben con su paso esa «grafía del camino» (Rosa, 1990), los sujetos paseantes que se constituyen como tales a partir de que recorren un trayecto urbano, son personajes extra-vagantes. Uno, Junior, ese flaneur o detective medio alucinado, se extravía al perseguir las huellas difumadas del entramado social, porque la ciudad es una máquina de fabular heterotopías; el otro, Barroso, moviliza la inmovilidad al perderse un par de días, en el paisaje *retro* de una ciudad en desintegración.

La ciudad como pasaje, arteria, encrucijada de caminos puede ser un dispositivo secreto del deseo, un laboratorio posible de esperanzas incumplidas. Como lugar de trueque o tráfico de relatos en sordina, la ciudad se transforma en una Scherezada de mundos posibles. O bien, bajo la mirada del que está extasiado, el espacio se construye como una alegoría de tiempos superpuestos. Las ruinas y fragmentos dispersos, «los neumáticos inservibles», «las palanganas oxidadas», «las azoteas tukurizadas», «los restos de mampostería» o «las manchas de pasto», sedimentan la arquitectura y el diseño urbano del mañana.

## II

*... y de pronto la calle*  
(Roberto Arlt).

25

Se podría decir que Ricardo Piglia con **La ciudad ausente**, recupera cierto ideograma vanguardista de la ciudad, presente en Roberto Arlt. La ciudad, la calle, el barrio, son concebidas como arterias de traspaso donde se produce el tráfico de historias clandestinas y mundos posibles.<sup>7</sup> La ciudad, para Piglia, es una aventura de productividad, una huella grabada o una circulación de relatos. La ciudad es fabril -una fabril maquinación-, «un laboratorio o una fiesta de posibilidades» inconclusas.<sup>8</sup>

¿Cuál es el poder de la ficción? ¿Qué pasaría si cruzáramos al mismo tiempo o escucháramos a la vez, todos los relatos que circulan por una ciudad?<sup>9</sup> Esta aspiración imposible de abarcar el totum del tejido social y convertirse en un canto de extrema disonancia, es la apuesta o el dilema que deja entrever **La ciudad ausente** -en sus dos registros de novela y ópera-. Conozco dos resoluciones previas a este dilema. La primera, es la monumental -porque todas las lenguas, espacios y relatos están inscriptos en ella- e intraducible novela que es el **Finnegans wake** (1939) de James Joyce. Hay una escena básica que podríamos contar, es la escena del pub de los Earwicker que Piglia recupera en su versión del «relato de la isla». Los narradores alcoholizados con sus jarras de cerveza en la mano, golpean en la barra del pub y en cada golpe nocturno -corso e ricorso- cuentan los ciclos de la Historia -«arpegian la Historia», diría Joyce- en una pluralidad de lenguas superpuestas. La otra resolución, se halla en **Der himmel über Berlin**

(1987) de Wim Wenders -film conocido en nuestro idioma como *Alas del deseo*-. Los narradores alados, al introducirse en un metro, pueden leer, escuchar los deseos y frustraciones, los relatos mudos de los habitantes de Berlín, antes de la caída del Muro.

El ardid de Piglia es inventar una máquina expectante, que transforma la creencia en enunciado. La máquina narrativa suscita, fabrica lo *real*, es performativa: vuelve creíble lo que narra y actúa sobre lo *real*. La ciudad es una vorágine de relatos en micro o un perpetuum mobile porque existe una instancia central, un artefacto o un dispositivo tecnológico de enunciación que conecta las iniciativas locales de los nuevos nómades contemporáneos. Ella reemplaza la figura tradicional del narrador, quien articulaba tradiciones y relatos a partir de la experiencia ajena.<sup>10</sup> Como una red o una telaraña arma la trama conspirativa que circula por la ciudad, organiza y conecta los dialectos *under* de los nuevos extraditados.

26

Para poder encontrar una respuesta al enigma de la máquina, Junior o Mac debe entrar y salir por múltiples pasajes; debe recorrer un itinerario urbano porque la ciudad es un mapa de relatos superpuestos. Los relatos circulan en la ciudad por circuitos marginales y clandestinos, en las librerías de Corrientes y en los bares del Bajo, en los talleres de Avellaneda y en las galerías o pasillos de los subtes:

*Había andado por los sótanos del mercado del Plata, había buscado información en los cementerios de noticias, había hecho transas en los bares del Bajo donde vendían documentos falsos, relatos apócrifos, primeras ediciones de las primeras historias... buscaba orientarse en esa trama fracturada, entender por qué querían desactivarla... (1992, 90)*

*Entraba y salía de los relatos, se movía por la ciudad, buscaba orientarse en esa trama de esperas y postergaciones de la que ya no podía salir (1992, 91).*

Y en ese callejeo por una ciudad desconocida, cualquiera sea la huella, el relato que Junior siga, siempre lo conducirá al mismo secreto.

Itinerarios, pasajes, relatos múltiples; las historias son los mapas -pistas- de un viaje -investigación- que trazan direcciones, describen los caminos de orientación sobre una trama fracturada y siempre diferida. En esa circulación de relatos, hay un casillero vacío, una historia de amor y pérdida, un tango. Los mundos posibles son las variables de una misma historia de ausencia: la ausencia de una mujer, una ciudad, una lengua o una patria. Pero esa misma pérdida autoriza un anticipo, tiene la forma de un relato futuro: la promesa por venir

Si el Estado era una máquina de persecución paranoica contra la aventura de desciframiento de la Historia en **Respiración artificial**, ahora, vigila y controla lo que la máquina de Macedonio articula y narra: la utopía de los ghettos rebeldes en la conspiración lingüística de la isla del Finnegans.

Piglia cruza las referencias y une las series, la comarca utópica ideada por Macedonio en el corazón de la selva paraguaya, con la isla del texto políglota de Joyce.<sup>11</sup>

Esa catarata de relatos, siempre furtivos y desplazados, debe desembocar en el río de la esperanza, el río Liffey que define la topografía de la isla del Finnegans: la patria que ilumina todos los paisajes del deseo. Este último relato que la máquina disemina, conjuga y toma como marcos de referencia personajes, lugares, situaciones y escenas mínimas del universo joyceano. Pero a su vez, formula una peculiar y utópica teoría lingüística. El relato espacializa el constante devenir de la lengua literaria, traza la curva gráfica de los cambios lingüísticos. La ciudad, las regiones y zonas de la isla son definidas por el tiempo del lenguaje que dura lo que dura la experiencia de una lengua. En este sentido, la narración condensa el movimiento de una lengua -la lengua literaria- que excede los recortes locales, las fronteras políticas y geográficas. La lengua cambia imprevisiblemente del inglés al español y de éste al alemán; y en los diversos pasajes interlingua se transmite el perpetuo cambio de la experiencia y de los actores:

*A veces un hombre y una mujer son amantes apasionados en una lengua y en otra son hostiles y casi desconocidos. Grandes poetas*

*dejan de serlo y se convierten en nada y en vida ven surgir otros clásicos (que también son olvidados) Todas las obras maestras duran lo que dura la lengua en la que fueron escritas (128)*

28

La realidad ausente es un surco, una madriguera o un pozo cavado por «el viejo topo»: «la ausencia es una realidad material, como un pozo en el pasto», dice Macedonio en el texto. Lo que está latente es una ficción genealógica que hace leer el pasado como si fuera un relato del porvenir: deja leer a Mac como apócope de Macedonio. ¿Es posible oír todavía, el rasguído de una guitarra en una pensión cerca de Tribunales?

### III

*El campo entra por las calles y por los terrenos con los yuyos. Los yuyos son los heraldos con que el campo anuncia su lenta, infatigable invasión (Ezequiel Martínez Estrada).*

La entrada sigilosa y enigmática de una carta ensobrada por debajo de una puerta puede generar una intriga, una historia de amor o de ausencia. Se podría decir que *El aire* de Sergio Chejfec comienza ahí, cuando se ha abierto una fisura o se ha roto un pacto o una alianza. La primera carta que el protagonista reconoce de su mujer, como índice de desorganización de un sistema cerrado -el espacio íntimo y privado de un departamento- forja un exceso, origina y da lugar a la narración:

*Adentro había una pequeña hoja doblada en dos, y en ella un breve mensaje escrito con esa misma letra que antes o después había puesto «Barroso: Me voy a Carmelo. No me sigas. Más adelante voy a escribirte.» No había firma, cosa para él innecesaria; había reconocido la letra de Benavente (1992, 14).*

Este episodio, verdadera armazón del relato, funda la espera y deviene en el texto como coordenada de espacio-tiempo. En tanto intervalo es un vacío que se ha abierto en la vida de Barroso en relación al tiempo de otro (su mujer, Benavente); en tanto intersticio, es una grieta que el protagonista percibirá, más tarde, en el paisaje urbano.

29

La repetición de la instancia de la letra -las tres cartas que recibe Barroso de su mujer- confirman un estado expectante del protagonista que invierte el narrema<sup>12</sup> clásico: es Barroso el que espera -y no la mujer en el telar, hilando- y Benavente la que viaja. La intriga se mantiene en el texto, por la ausencia de la mujer y la postergación infinita del encuentro.<sup>13</sup>

El *creer* para Barroso, toma la forma de una palabra -la carta- siempre diferida y aplazada, que colma el intervalo entre una pérdida presente y la creencia de un encuentro futuro.<sup>14</sup>

Sumergido en un presente continuo -«el pasado era el olvido, el futuro era irreal, quedaba entonces por lo tanto el presente aislado del universo (10)»-, el riesgo que asume el protagonista es estar expuesto al tiempo que depende de otro. Mientras Benavente viaja por la costa uruguaya, Barroso se queda inmóvil por el «encantamiento» del tiempo de la espera.<sup>15</sup> La narración se detiene en las miradas y desplazamientos del que aguarda. Tres cartas es demasiado poco para cubrir una ausencia.

Hasta que no ingrese la carta como inscripción del tiempo de la ausencia -ese hueco o vacío percibido en primer término, por la falta de un cepillo de dientes en el baño-, para el ingeniero Barroso lo real se reduce al cómputo de magnitudes y medidas. Después de ese vacío, nada de lo real está asegurado, y la obsesión de afirmar juicios y

conclusiones lógicas comienza a desmoronarse. Esas distancias, medidas y pesos son categorías que simplifican o reducen «la natural complejidad del mundo»

La carta, decía, es un exceso -un ex-cursus-. La falta o la ausencia que las tres cartas traslucen, provoca otro sistema de circulación, otro itinerario. Los desplazamientos y migraciones de la ausente determinan a Barroso, lo arrojan fuera de lugar como un sujeto extravagante. Cuando el protagonista desecha la posibilidad de agotar la semiosis o capturar el sentido siempre furtivo de la letra o abandona el proyecto de seguir a su mujer por Carmelo, Colonia o Montevideo, de donde llegan las tres cartas, se extravía en la escena pública.

30

La fisura que abre el tiempo de la espera provoca ese desfasaje, un pasaje de lo privado a la otra escena: la grafía del camino urbano. Barroso no sigue los rastros, las huellas que despistan a Junior; circula, traspasa casi sin saberlo, de una grafía privada a una cartografía pública. Extrañado de sus propios recuerdos y desdibujada la figura de Benavente- lo poco que sabemos de su mujer, lo relatan personajes femeninos irrelevantes-, Barroso busca agregar una vagancia extra o un plus. Las caminatas que inicia el protagonista por Buenos Aires llenan una falta; esas digresiones son deseos de colmar el intervalo

Si para Michel de Certeau, melancolía y extravagancia pueden coexistir<sup>16</sup>, se podría decir que Barroso se coloca en un lugar excéntrico y mira el paisaje urbano como un extranjero:

*La ciudad por la que caminaba parecía, a veces, no ser la misma: ni premonitorias ni antiguas, había situaciones que no coincidían con la actualidad; eran cuadras desplazadas del tiempo, pertenecientes a una cronología «extranjera» (124).*

No se trata de una proyección romántica del estado de ánimo, ni de un pasaje de la bilis negra del propio cuerpo al cuerpo social, sino de una alteración que produce la reorganización del espacio público en la mirada de Barroso. Lo nuevo, la mutación del diseño urbano, tiene algo de prehistórico o de antiguo: el espacio se infiltra como una heteronomía.



Buenos Aires, como espacio social, puede convertirse en un escenario de nuevas articulaciones imprevistas. Los rastros que disemina la topografía urbana proyectan un paisaje, una ciudad en vías de su desintegración.

El dinero ha sido reemplazado por el vidrio y por Buenos Aires circulan nuevos «traperos»; y los recientes lumpenes, son botelleros profesionales. Trastocando centro y periferia, ahora, los asentamientos no son extramuros sino que ocupan las terrazas y los techos de los edificios más próximos.

31

La disgregación social y las transformaciones negativas del paisaje diseñan una hipótesis regresiva; son los sedimentos de la pesadilla futura: plantas silvestres que crecen, vecindarios degradados y gente portando botellas o rescatando los deshechos de los contenedores o de los restaurantes.

El aire urbano se vuelve irresistible, viscoso, porque se ha abierto otra grieta. La visión de la ciudad es alegórica, reúne los fragmentos, desperdicios y ruinas del diseño urbano. Su imagen se ha hecho quebradiza, como el vidrio que es moneda de cambio de esos lumpenes que andan por ahí.

Ahora, para Barroso, el espacio hueco, la grieta se percibe como pura extensión. Las manchas de pasto, el pajonal, la tierra baldía son señales de irrupción de otro tiempo. Ese cambio de la causalidad en el trayecto ciudadano es una fuga hacia el pasado preurbano, o una inclusión de la *naturrural* en la ciudad.

Las paulatinas distorsiones de la arquitectura urbana, corroen el mito moderno o el sueño loco de la ciudad como espacio de la conciliación civilizadora; y de nuevo, el espacio es tierra de nadie, desierto<sup>17</sup>:

*Esos baldíos indefinidos representaban una intromisión espontánea del campo en la ciudad, la cual parecía así rendir un doloroso tributo a su calidad originaria. Consistía en una regresión pura. la ciudad se despoblaba, dejaría de ser una ciudad.. donde*

*habian vivido mis amigos y familiares ahora quedaba los árboles  
y alguna que otra pared De manera literal, el campo avanzaba  
sobre Buenos Aires (163)*

La visión del futuro o esa «geografía hipotética del porvenir» es retro. La ciudad contiene un residuo rural, una interferencia de otro tiempo: una suerte de sobreimpresión o eco redivivo de la «maldición pampeana» de Ezequiel Martínez Estrada.<sup>18</sup>

32

La reposición de la figura ecuestre que toma la forma de un recuerdo de Barroso junto a su mujer, como un indicio al azar, condensa y superpone el doble exceso que ha abierto los desplazamientos e itinerarios de una carta: la ausencia definitiva de Benavente y la imagen de una ciudad en vías de disolución

## Notas

- <sup>1</sup> Con algunas variantes, una primera versión de este trabajo fue leída como ponencia el 5 de Julio de 1996 en las **III Jornadas «Razones de la crítica»**, organizadas por el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario
- <sup>2</sup> En una conferencia, pronunciada el 29 de Marzo de 1983 para los estudiantes de la Graduate Writting Division de la Columbia University de Nueva York, Calvino se interrogaba sobre el valor de la ciudad; y a pesar del reconocimiento de la crisis actual de la vida urbana, trazaba su dimensión imaginaria: «Lo que le importa a mi Marco Polo es descubrir las razones secretas que han llevado a los hombres a vivir en las ciudades, razones que puedan valer más allá de todas las crisis. Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos» (18) Cfr. Italo Calvino
- <sup>3</sup> No existe ninguna ciudad -en nuestro país- tan fuertemente ligada a las ficciones como Buenos Aires. Hace ya algunos años, Jaime Rest pensaba a partir de un trabajo sobre «Las Aguafuertes» de Roberto Arlt, en una tradición o familia textual construida en torno a la idea de la ciudad. Así por ejemplo **Fervor de Buenos Aires**

de Jorge Luis Borges, las novelas o *Las aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt. *El sueño de los héroes* de Adolfo Bioy Casares o *La cabeza de Goliath* de Ezequiel Martínez Estrada, entre otros, son textos que diseñan una topografía urbana y piensan la ciudad como texto escribible. Más allá de cualquier determinación genérica- novelas, cuentos o poemas-, desarrollan un saber en torno a un mismo espacio urbano y articulan una suerte de historia de la idea de la ciudad. Cfr Jaime Rest: «Roberto Arlt y el descubrimiento de la ciudad» 59-69

- <sup>4</sup> Para estas mínimas reflexiones críticas, uso las siguientes ediciones de los textos: Ricardo Piglia, 1992; Sergio Chejfec, 1992
- <sup>5</sup> Al analizar la oposición Ficción/Ciencia en relación al discurso historiográfico, Michel de Certeau habla de nuevos escenarios del discurso científico, nuevas especies de ficción o artefactos científicos (<ciencia-ficción>) que deben ser juzgados no tanto por su acuerdo con la realidad, sino por la posibilidad de producir o transformar la realidad. La historiografía, como una de las heterologías, opera en la juntura del discurso científico y el lenguaje ordinario. Al utilizar metáforas narrativas, o aplicar modelos o hipótesis científicas del presente cuando investiga el pasado, la historiografía, es vista por el autor, como un discurso mixto, a medio camino entre la ciencia y la ficción. Dice de Certeau: «... esta mezcla (ciencia y ficción) enturbia la ruptura que instauró la historiografía moderna como relación entre un «presente» y un «pasado» distintos, uno «sujeto» y otro «objeto» de un saber, uno productor del discurso y el otro representado. De hecho, este objeto, objectum, supuestamente exterior al laboratorio, determina desde dentro las operaciones» (1995, 68). Esta formación discursiva «que aparece entre dos», marca el inicio de un estatuto y científicidad propia. La lógica con que opera no es la de las ciencias positivas sino que retorna al modelo instaurado por Freud. En este sentido, de Certeau ve en el análisis freudiano de la máquina psíquica, un punto de inflexión o viraje sobre las relaciones entre historia y literatura. En los **Estudios sobre la histeria** (1895) de Freud, se produce el desplazamiento hacia el género novelesco o poético; la conversión psicoanalítica afirma el autor, es una conversión a la literatura: «Dejando de lado los tratados pedagógicos, el discurso analítico tiene la forma de lo que se puede llamar, con un término freudiano, la «ficción teórica». Y más adelante dice: « el discurso freudiano, en efecto, es la ficción que retorna en la seriedad científica, no solamente como el objeto del análisis, sino como su forma. El «estilo» de la novela se convierte en el de la escritura teórica» (1995, 100-101). En este sentido, el crítico argentino, Nicolás Rosa recupera el concepto freudiano para analizar las ficciones contemporáneas de Ricardo Piglia y Héctor Libertella: «En estos textos -dice Rosa- es difícil separar -y los ejecutores no lo pretenden- el costado de la ficción y el costado de la teoría, la así llamada ficción teórica -cuyo antecedente excelso no es H.G. Wells sino Sigmund Freud» - Para Rosa, tanto Piglia como Libertella inauguran en la Argentina la «ficción crítica, rama de la así llamada <ciencia ficción>» (1993, 182-183). Cfr Michel de Certeau (1986, 17-34; 199-221 y 1995, 51-75 y 97-120). También ver Nicolás Rosa (1993), 161-186

- 6 Al modo de la película de Paul Verhoeven **Total recall** -más conocida como **El vengador del futuro**- basada en el relato de Philip Dick «We can remember it for you wholesale» el viaje que hace Junior en **La ciudad ausente**, puede pensarse como una travesía por el paisaje de la memoria cultural: la ausencia o el vacío de sentido es un relato que ha sido olvidado. Junior se va extraviando por una ciudad desconocida y recorre las calles como páginas escritas. La ciudad dice todo el pasado y todo lo que se puede esperar. Ese pasado que se intenta recuperar, avanza a medida que el protagonista avanza en su viaje o investigación.
- 7 La ficción de la ciudad moderna en Roberto Arlt, entendida como máquina narrativa, puede recorrerse a partir de la serie de aguafuertes como «Silla en la vereda» (1991: 422-423), «El placer de vagabundear» (445-447), «Corrientes, ¡por la noche!» (597-598) o «Calle única» (599), entre otras. Dichas «aguafuertes», no solamente es posible considerarlas en convergencia/divergencia con la figuración ciudadana de la producción novelística del autor (**Los siete locos-Los lanzallamas**, etc), sino también, como fragmentos discursivos de la ciudad arltiana, entendida como texto. Cfr. Roberto Arlt (1991) «Aguafuertes porteñas»: 373-599.
- 8 La frase con mínimos cambios, pertenece a Ernest Bloch y define de algún modo, el carácter anticipatorio que el autor ve en el arte. Para el filósofo *frankfurtiano*, el universo estético contiene un sedimento o «promesa de felicidad». Como experimento, el arte va construyendo los bocetos de la realidad futura y ese impulso siempre latente, hace de él «un laboratorio y, en la misma medida una fiesta de posibilidades desarrolladas» (1993, 74). Piglia, ha usado esta misma frase en reportajes y relatos para reafirmar el carácter utópico de la literatura: «La escritura de ficción se instala siempre en el futuro, trabaja con lo que todavía no es. Construye lo nuevo con los restos del presente <<La literatura es una fiesta y un laboratorio de lo posible>>, decía Ernest Bloch» (1990, 19). Cfr. el excelente número dedicado a Bloch de la revista **Anthropos**, n°146/7 (Julio/Agosto 1993) y en especial, el trabajo de José Jiménez: «Ernest Bloch: teoría de la pre-apariencia estética», 74-78. También, ver Ricardo Piglia: «La lectura de la ficción» (entrevista de Mónica López Ocón), **Crítica y ficción**, 11-25.
- 9 Esta hipótesis con ligeras variantes, fue expuesta por el autor en una conferencia dictada en la Feria Internacional del Libro (Buenos Aires, Abril de 1995), al formular una teoría del cuento y la narración.
- 10 Así concebía Walter Benjamín la función del narrador tradicional. Ese trabajo artesanal de elaborar la materia prima de la experiencia propia y ajena, va desapareciendo con la impronta de los medios masivos o nuevas formas de reproducción técnicas aplicadas al arte. Ver Walter Benjamín: «El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov», 189-211.
- 11 Sabemos que a fines del siglo pasado, Macedonio Fernández junto a un grupo de amigos, proyecta fundar una comuna anarquista en el corazón de la selva paraguaya, en unas tierras que poseía la familia Molina y Vedia. Cfr. Noemí Ulla, 50.

- 12 Nicolás Rosa siguiendo a Marc Angenot («Rhétorique du discours social»), **Rhétorique et littérature**. Langue Française, n°79, Set 1988) llama narrema: «a los enunciados narrativos mínimos que se construyen sobre el material narrativo preexistente y que integran la materia prima del discurso con el que la narración edificará su entramado sintáctico y temático. Sus rasgos definitivos, son, por lo tanto, su existencia pretextual y su integración intertextual. Estos enunciados narrativos mínimos constituyen conjuntos narratemáticos integrados por unidades mayores móviles compuestos de dos o más narremas». Cfr. Nicolás Rosa, 97.
- 13 Se podría pensar, la novela de Chejfec, a partir de la noción o categoría del cronotopo desarrollada por Mijail Bajtín. Analizando el tiempo de la aventura en los orígenes de la novela griega, dice el autor: que «en todo encuentro la definición temporal (<<al mismo tiempo>>) es inseparable de la definición espacial (<<en el mismo lugar>>» (250). Si el cronotopo o motivo del encuentro funciona como motor narrativo o intriga básica de **El aire** -intriga dilatada hasta el exceso por acumulación- cuando entra en su estadio negativo, se trastoca o da lugar al «cronotopo del camino». Al recorrer la ciudad de Buenos Aires por un par de días, Barroso no hace otra cosa que extender la reversibilidad del tiempo en el espacio. Cfr. Mijail Bajtín, 1989, 237-409.
- 14 En un excelente artículo sobre la función social del creer, dice Michel de Certeau que el creer mantiene una relación privilegiada con la palabra: «Frecuentemente toma la forma de una palabra, que colma el intervalo entre una pérdida presente (lo que se confía) y una remuneración por venir (lo que será recuperado). Bifaz, la palabra sumerge a este presente de pérdida en un porvenir anticipado. Su status (¿qué no es acaso el de toda palabra?) es decir a la vez la ausencia de la cosa y la promesa de su retorno» (1992, 51). En este sentido, se podría decir que Barroso es un «*crédulo*» que espera la confirmación de una alianza o contrato de fe a partir de una carta, que nunca llega. Cfr. Michel de Certeau, 1992, 49-64.
- 15 En el capítulo sobre la espera de **Fragmentos de un discurso amoroso**, Roland Barthes se detiene en el gesto y la escenografía que la misma produce como una pieza de teatro. La espera instala una temporalidad diferente y define al que espera como un sujeto sedentario e inmóvil, subordinado a un conjunto de interdicciones y retrasos: cartas, citas, llamadas telefónicas. Como «un bulto en un rincón», ese sujeto «encogido en un lugar», «en sufrimiento», se halla sometido al tiempo del otro. Por eso Barthes va decir: «La espera es un encantamiento: recibí la orden de no moverme» (124). Cfr. Roland Barthes: «La espera», **Fragmentos de un discurso amoroso** 123-6.
- 16 En un trabajo dedicado a Surin -figura por demás conflictiva, que pone en tela de juicio la razón humanista del siglo XVII a partir de prácticas de «satisfacción en sufrimiento» o autoflagelo-, Michel de Certeau afirma que «extravagancia» y «sufrimiento» o «melancolía» pueden coexistir, a pesar de la distinción que el místico hace de los dos términos. Cfr. Michel de Certeau: «Surin s melancholy», 1986, 103.

<sup>17</sup> Como imagen, me parece muy inteligente el paralelismo que establece Beatriz Sarlo entre el espacio que se va constituyendo en la novela y ese «otro» lugar, la «zona» ambigua e indefinida, de *Stalker* (1979) -película basada en el relato de ciencia-ficción «Picnic al borde de un camino» de los hermanos Strugatski- del director ruso Andrei Tarkóvsky. Dice Sarlo: «La ciudad olvida su cultura, cambia la lengua con leves contaminaciones de español «internacional», mientras retrocede a lo que también es un lugar imposible, porque el campo, esa extensión natural y deteriorada (un escenario a lo *Stalker* de Tarkowsky), es una inmensidad donde «paradojicamente la historia se limita» (10). Cfr. Beatriz Sarlo: «La ficción inteligente», *Clarín* (Suplemento de cultura y nación), 12/11/1992

36

<sup>18</sup> La desintegración urbana que en la novela de Chejfec funciona como una suerte de ruralismo moderno o escena retro -al modo de la ciencia-ficción, en las reflexiones de Ezequiel Martínez Estrada, se constituye como un relato atemporal que deconstruye el ideologema moderno de la ciudad. Cuando Martínez Estrada describe la topografía y el perfil arquitectónico porteño, no hace otra cosa que contar un relato genealógico que nos remite al esquema civilización /barbarie pero invertido en sus términos. Buenos Aires es una especie de reduplicación de la pampa porque ha ido formándose de manera discontinua y quebrada, a través de grietas, por fracturas y zonas francas: «Los terrenos baldíos de ayer son las casas de un piso ahora. Al principio se construía sobre la tierra, a la izquierda o la derecha, esporádicamente; hoy se utiliza el primer piso como terreno, y las casas de un piso ya son los terrenos baldíos de las casas de dos o más» (203). Y si para Martínez Estrada Buenos Aires tiene la estructura de la Pampa, es porque en ella, como bien dice Graciela Montaldo: «se libra día a día la lucha del indígena contra el conquistador, lucha de «fuerzas telúricas» que se reitera aun cuando cambien históricamente los sujetos que la llevan a cabo» (106).

## Bibliografía

- Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura** (1993), n°146/147
- Arlt, Roberto (1991). **Obra completa T.II**. Buenos Aires: Planeta-Carlos Lohlé.
- Bajtín, Mijail (1989). **Teoría y estética de la novela**. Madrid: Taurus
- Barthes, Roland (1989). **Fragments de un discurso amoroso**. México: Siglo XXI
- Benjamin, Walter (1986). **Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos**. Barcelona: Planeta-Agostini

- Calvino Italo (1995) **Las ciudades invisibles** Barcelona: Minotauro
- Chejfec, Sergio (1992) **El aire** Buenos Aires: Alaguara Literaturas
- -- (1992): «La ciudad en la memoria», **Página 12** (Primer plano), 8
- De Certeau, Michel (1986). **Heterologies. Discourse in the other** Minneapolis: University of Minnesota Press
- -- (1992): «Creer: una práctica de la diferencia», **Descartes**, n° 10
- -- (1995) **Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción** México: Universidad Iberoamericana
- Joyce, James (1993) **Finnegans wake** Barcelona: Lumen.
- Martínez Estrada, Ezequiel (1991) **Radiografía de la pampa** Buenos Aires: Losada
- Montaldo, Graciela (1993) «La mirada perdida», **De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural** Rosario: Beatriz Viterbo
- Piglia, Ricardo (1990) **Crítica y ficción** Buenos Aires: Siglo Veinte/ Universidad Nacional del Litoral
- -- (1992) **La ciudad ausente** Buenos Aires: Sudamericana
- Rest, Jaime (1982). **El cuarto en el recoveco** Buenos Aires: CEAL
- Rosa, Nicolás (1991) **El arte del olvido (Sobre la autobiografía)** Buenos Aires: Punto Sur
- (1993) "Veinte años después o «la novela familiar» de la crítica literaria" Cuadernos hispanoamericanos, n° 517-9 (julio-septiembre)
- Saavedra, Guillermo (1993): «La moral del relato», **Espacios**, n°12
- (1993): «Sergio Chejfec: la lenta moral del relato», **La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos** Rosario: Beatriz Viterbo
- Sarlo, Beatriz (1992): «La ficción inteligente», **Clarín (Suplemento cultura y nación)**, 12 de noviembre
- Ulla, Noemí "Macedonio Fernández", **La vanguardia de 1922 (I). Cuadernos de literatura argentina** Col **Capítulo** Buenos Aires: CEAL, 1980/1988