

Espacios identitarios: Los significados de la ciudad en la novela hispanoamericana del boom.

Claudio Cifuentes-Aldunate, Syddansk Universitet.

Lasciate ogni speranza, Voi che entrate!, (L'Inferno, Dante)

La ciudad como concepto viene definida al interior de la arquitectura y el urbanismo como ese espacio creado donde un conglomerado humano realiza sus actos. El concepto viene tomado de reflexiones de la antigüedad, de cuando la filosofía hizo suya la ciudad, también como objeto de su reflexión. Si –como decía antes- la ciudad definida arquitectónico-urbanísticamente se presenta como un espacio donde muchos seres realizan sus actos, vemos que la definición sitúa a este topos en una neutralidad absoluta. Se sustenta en el pragmatismo del “para qué” del objeto, sin adentrarse en el aspecto cualitativo de los actos a que alude. La ciudad –según esa definición, es espacio al servicio de los actos de los hombres.

Y es tal vez porque ese objeto “ciudad”, en la modernidad, se ha escapado de las manos del hombre y simplemente ya no puede suponer una valoración cualitativa como proyecto, que la visión actual de la ciudad cae en una valoración disfórica y degradada. La ciudad como espacio, en sus comienzos, fue idealmente espacio de control de la calidad de los actos de los hombres. La polis griega nunca fue concebida como una megápolis incontrolable, sino siempre respondiendo a un ideal de armonía, de equilibrio, de medida o eunomia (Lund , Pihl y Sløk , 1962:41.) a través de lo cual se encontraba la posibilidad de dirigir los

actos de los hombres como actos positivos. se trataba de conseguir en ese espacio una especie de eufrasia colectiva.

Por ello, en la definición de los antiguos del concepto de polis, se puede encontrar una cierta implícita –y a veces explícita- propuesta cualitativa. Para ellos la ciudad es espacio que acoge los actos positivos de los hombres. De no ser así se castigaba con el exilio de ese espacio a aquellos ciudadanos que coadyuvaban a la desarmonía.

Sobre la polis griega se dice que:

“su ciudadanía de hombres libres contaba sólo en muy raros casos con algo más de pocos miles de personas, donde todos se conocían e incluso se encontraban ligados por parentesco. Todo lo cual tuvo un enorme significado histórico para la cultura griega en general y no menos para las ideas de cómo un estado es o debiera ser, de lo cual los griegos fueron pioneros”. (Lund , Pihl y Sløk , 1962:41-42. Mi traducción)

Es la medida de este espacio, su condición de no-megápolis lo que hace de la ciudad un topos donde “encontrarse” y sobre todo donde no-perderse, en las muchas acepciones de este vocablo.

Entre los griegos la ciudad no es un u-topos, sino una realidad concreta en el proyecto de forjar un hombre pleno, por lo cual Aristóteles define a la persona como ser de la polis “son los hombres los que determinan y definen la polis” en su concepto. Sin embargo –como veremos- en la literatura moderna pasa exactamente lo contrario y muchas veces es la ciudad “hecha sujeto” la que define el destino de ese objeto que es el hombre...

Constato que en lo que llevo hasta aquí, la reflexión ha saltado de una definición moderna bastante neutra de la ciudad como “puro espacio” para el ejercicio de la vida y del juego humanos, a una definición clásico-griega que la propone como un espacio cualitativamente definido como positivo: la ciudad como un espacio identitario , raíces y modus vivendi incluidos.

Me pregunto enseguida cuáles serían aquellos rasgos con los cuales esta entidad evolucionó en los siglos que separan la antigüedad clásica y la definición actual del espacio ciudadano. Encuentro un ejemplo que podemos analizar en la fundación de una ciudad durante la conquista de América. Hay que considerar que la conquista de América es –para el conquistador- una suerte de exilio voluntario y como tal implica un paso del espacio urbano-ciudadano a un espacio ajeno, muchas veces no-

urbano, lugar de la ausencia de SU ley. Aquí el ejemplo en una carta de Don Pedro de Valdivia, donde cuenta a Carlos V, de quien fue paje, sobre la fundación de la ciudad de Santiago de Chile.

(...)”Hecho esto, entendí en proveer a lo que nos convenía, y viendo la grand (sic)desvergüenza y pujanza que los indios tenían por la poca que en nosotros veían, y lo mucho que nos acosaban, matándonos cada día a las puertas de nuestras casas, nuestros anaconcillas, que eran nuestra vida, y a los hijos de los cristianos, determiné hacer un cercado de estado y medio de alto, de mil y seiscientos pies en cuadros, que llevó doscientos mil adobes de a vara de largo y un palmo de alto, que a ellos y a él hicieros (sic) a fuerza de brazos los vasallos de vuestra Majestad, y yo con ellos; y con nuestras armas a cuestras trabajamos desde que lo comenzamos hasta que se acabó, sin descansar hora; y en habiendo grita de indios, se acogían a él la gente menuda y bagaje, y allí estaba la comida poca que teníamos guardada, y los peones quedaban a la defensa, y los de a caballo salíamos a correr el campo y pelear con los indios, y defender nuestras sementeras. Esto nos duró desde que la tierra se alzó, sin quitarnos una hora las armas de a cuestras...”(Valdivia:32-33)

Es ese espacio de desamparo el que da sentido a la construcción de la ciudad-fortaleza, y así la primera definición funcional que tendrá la ciudad será espacio de protección. También hay un aspecto legal: una ciudad fundada implicará “posesión legal”, y de ese sentido de posesión surge a su vez un sentido pragmático de control y censo. La ciudad contiene los domicilios, es espacio donde “encontrar-controlar” a sus habitantes.

Sin embargo podemos observar que en esta ciudad fundada hay ciertos atisbos de modernidad, en el sentido de que la ciudad europeo-española y su demarcación llega a ciertos lugares de América con una carga semántica de entidad civilizadora, de presencia en la ausencia, sobre todo cuando estas ciudades se erigían en selvas o desiertos y se establecían lejos de las civilizaciones ciudadanas americanas, con cultura de la piedra y cultura urbana.

La documentación de esa semiótica del fenómeno extra-literario me va a servir para entrar en la ciudad hecha literatura, de algunos autores, sin ninguna ambición de agotar el catálogo de las ciudades ficcionalizadas o ficticias, sino con la sobria intención de presentar un pequeño muestrario de la ciudad y su sentido en algunos textos literarios donde --a mi juicio- la ciudad adquiere un cierto energetismo que permite hablar de una leve actancialidad o estatuto actancial de la ciudad:

la ciudad interactuante, casi provista de un proto-querer, de una mini-intencionalidad, como diría Greimas.

A partir de ahora abordaré la ciudad como entidad que no tiene sentido sin el sujeto y cuyo sujeto pierde sentido sin la ciudad. Sin embargo tomaré también en cuenta las literarizaciones de la ciudad donde esta dependencia entre sujeto y ciudad es nefasta y el sujeto adquiere sentido escapando de ella.

La ciudad, como espacio, atiende aquel nivel del análisis que R. Barthes (1970) definió como código topográfico y que se define como el estudio de la simbólica de las dimensiones arriba/abajo –a lo que yo agregaría: el espacio intermedio; externo/interno –a lo cual agrego “intersticial”. La potencialidad simbólica de estas dimensiones posee una semántica que se virtualiza por la intertextualidad o diálogo textual de los espacios literalizados con otros espacios culturales definidos por otros textos de la cultura: textos religiosos, mítico-legendarios o históricos.

Cuando me detuve a pensar en mi catálogo de ciudades literalizadas y en su modalización semántica según los sujetos que las habitan, lo primero que se me vino a la mente fue la Buenos Aires de *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato.

En el libro segundo de esta novela (*Los rostros invisibles*), después de haber charlado juntos Martín y Bruno, Bruno reflexiona sobre la ciudad:

“se inclinó hacia la ciudad y volvió a contemplar la silueta de los rascacielos. “Seis millones de hombres,” pensó.

(...)

Un muchacho besaba a una chica...volvió a mirar al monstruo, millones de hombres, de mujeres de chicos, de obreros, de empleados, de rentistas ¿Cómo hablar de todos? ¿Cómo representar aquella realidad innumerable en cien páginas, en mil, en un millón de páginas? Pero –pensaba- la obra de arte es un intento, acaso descabellado, de dar la infinita realidad entre los límites de un cuadro o de un libro. Una elección. Pero esa elección resulta así infinitamente difícil y, en general, catastrófica.”(Sábato, 1984:179)

Se percibe en esa reflexión una visión de la ciudad en su potencialidad meta-poética. La ciudad como enjambre de vidas y como vida de ese enjambre. Se destaca su irrepresentabilidad y la necesidad de elegir para hacerla mínimamente representable. Los cuatro libros que contiene la novela poseen, cada uno, una perspectiva diferente tomando cada libro,

como tema, uno de los cuatro personajes principales: Bruno, Martín, Vidal y Alejandra.

“Seis millones de argentinos, españoles, italianos, vascos, alemanes, húngaros, rusos, polacos, yugoslavos, checos, sirios, libaneses, lituanos, griegos, ucranianos.

Oh, Babilonia!

La ciudad gallega más grande del mundo. La ciudad italiana más grande del mundo, etcétera. Más pizzerías que en Nápoles y Roma juntos. Lo nacional, ¡Dios mío! ¡Qué era lo nacional?

Oh, Babilonia!

Contemplaba con mirada de pequeño dios impotente el conglomerado turbio y gigantesco, tierno y brutal, aborrecible y querido, que como un temible leviatán se recortaba contra los nubarrones del oeste.”(ibid.,179-180)

Hasta aquí vemos una valoración cualitativa de la ciudad donde predomina lo negativo. Para Bruno la ciudad es un monstruo. Precisamente, y en oposición al proyecto clásico de ciudad, contiene lo innumerable, lo heterogéneo, lo innombrable: ¿Cómo hablar de todos? Hábitat irrepresentable, Babilonia, Leviatán. Sin embargo los últimos adjetivos combinan lo positivo y lo negativo. Un conglomerado tierno y brutal, aborrecido y querido. Estamos aquí ante un nuevo tópico sobre la ciudad: lo deleznable, pero propio. Espacio imperfecto, pero espacio identitario. La ciudad, en esta novela se vuelve un espacio adversativo, que contiene un “pero”. Es un espacio infernal, pero mío.

Se reniega de la ciudad y se reniega del país, como dice Bruno en la novela:...”somos argentinos hasta cuando renegamos del país, como a menudo hace Borges”(ibid.,219)

Ese doblez con que el sujeto percibe la ciudad, es extensivo a la percepción del país como totalidad. Siempre la presencia de ese hiato entre lo que es espacio “debiera ser” y lo que realmente es. Este doblez – a los ojos de Martín- se representa en Alejandra, considerada como un microcosmos de la patria y de la ciudad. Martín también está enamorado de lo que Alejandra es y de lo que debiera ser. Queda preguntarse si es esa misma provocación energética o estimulante la que justifica la percepción del espacio como espacio imperfecto pero deseable...o tal vez –como Alejandra- deseable por imperfecto?

“...Y de pronto parecía como si ella fuera la patria, no aquella mujer hermosa pero convencional de los grabados simbólicos. Patria era infancia y madre, era hogar y ternura; y eso no lo había tenido Martín; y aun que

Alejandra era mujer, podía haber esperado en ella, en alguna medida, de alguna manera, el calor y la madre; pero ella era un territorio oscuro y tumultuoso, sacudido por terremotos, barrido por huracanes. Todo se mezclaba en su mente ansiosa y como mareada, y todo giraba vertiginosamente en torno a la figura de Alejandra, hasta cuando pensaba en Perón y en Rosas, pues en aquella muchacha descendiente de unitarios, y sin embargo partidaria de los federales, en aquella contradictoria y viviente conclusión de la historia argentina, parecía sintetizarse, ante sus ojos, todo lo que había de caótico y de encontrado, de endemoniado y desgarrado, de equívoco y de opaco.”(Ibid.,:217)

Se hace evidente que el mismo investimento semántico de Alejandra se hace extensivo no sólo a la ciudad sino a la patria entera y a su historia. Territorio caótico, inarmónico, endemoniado, desgarrado, equívoco y opaco. Son significantes y valores con que se percibe esa nueva trinidad: patria, ciudad y amada; y cuya isotopía común se concentra en negatividad, disforia y, sin embargo, deseo.

Esa reflexión continua que hay en esta novela y que fluye en torno a la amada, Alejandra, la madre inexistente, la ciudad y la patria, determina la visión entremezclada de esas magnitudes donde se confunden el deseo y lo abyecto, y muchas veces, el deseo de lo abyecto.

“...Y además esta patria parecía tan inhóspita, tan áspera y sin amparo. Porque nuestra desgracia era que habíamos terminado de levantar una nación cuando el mundo que le había dado origen comenzó a crujir y luego a derrumbarse de manera que acá no teníamos ni siquiera ese simulacro de la eternidad que en Europa son las piedras milenarias, o en Méjico o en Cuzco. Porque acá (...) no somos ni Europa ni América, sino una región fracturada, un inestable, trágico, turbio lugar de fractura y desgarramiento”(Ibid.,273)

Méjico, Cuzco y las ciudades europeas poseen ese otra isotopía común de “simulacro de eternidad” que Buenos Aires no posee. Buenos Aires es simulacro de aquellos otros simulacros, la ciudad diluye sus raíces históricas siempre en otro lugar del planeta. Es por eso un territorio intermedio en el eje horizontal de su emplazamiento. Frágil por su composición desgarrada, se construye de nostalgia y resulta incómoda como referente identitario porque-como dice Martín no es ni Europa ni América.

Esa condición de territorio intermedio se reitera en el eje vertical de la ciudad en esta novela. En el tercer libro de esta novela *Informe sobre ciegos*, Vidal descubre –a través de un sueño- la entrada a un mundo paralelo regido por los ciegos, en los subterráneos de la ciudad de Buenos

Aires. Un reino del mundo escatológico de la riqueza, donde Vidal se hace testigo de esta revelación de un espacio invertido y regido por los dioses de la oscuridad, del deseo y del castigo.

“y todo marchaba hacia la Nada del océano mediante conductos subterráneos y secretos, como si aquellos de Arriba se quisiesen olvidar, como si intentaran hacerse los desentendidos sobre esta parte de su verdad. Y como si héroes al revés, como yo, estuvieran destinados al trabajo infernal y maldito de dar cuenta de esa realidad” (Ibid.,:425)

El doblez de la ciudad de Buenos Aires, la otra cara de la medalla, está allí para revelar una suerte de materialización de la doble moral con que se construye la ciudad de arriba. Es por eso que en el eje topográfico vertical, la ciudad –en esta novela-ocupa también un lugar intermedio entre la ciudad utópica, ideal y pura y su espejismo inferior cuya semántica se confunde con el infierno dantesco y con el mundo de lo cóctico. Es Chevalier y Gherbrandt quienes nos recuerdan que según el pensamiento medieval, el hombre es un peregrino entre dos ciudades. La vida es un pasaje desde la ciudad de abajo a la ciudad de arriba. La novela de Sábato nos ha querido invertir ese pasaje poniendo como momento de revelación dicha inversión, pues la ciudad de arriba –según esta definición del símbolo- es aquella de los santos. El peregrino es también un héroe invertido encargado de revelar el mundo de lo oscuro.

Interesante subrayar que el mismo *Diccionario de Símbolos* nos recuerda que Babilonia la Grande, es el nombre simbólico de Roma,(...) descrita como la antítesis, la contestataria de Jerusalem de arriba, (la espiritual). Roma era el símbolo contrario de la ciudad, era la anti-ciudad, es decir corrupta y corruptora, que en lugar de dar vida y bendición, atrae la muerte y la maldición.(pp.1015-1016). Todos estos valores de degradación están en la concepción del Buenos Aires de la novela de Sábato. Son los valores que al final de la novela harán deseable para Martín el exilio y la condición nómada y a-ciudadana de camionero viajando hacia un sur cuyos valores semánticos se confunden con los de virginidad y pureza.

Instalado en el mito de la ciudad inexistente, de la ciudad sin dolor, sin imperfección, ese mito se vuelve la no-ciudad, el puro camino. La visión mítica de pureza y felicidad de un espacio ciudadano ideal es lo que produce, en muchas novelas hispanoamericanas, la huída; y donde el que no huye –a falta de alternativa- y se adapta a ese espacio de lo imperfecto, de lo irrealizado, de lo corrupto, como sucede en esa gran novela titulada *Conversación en la Catedral* del escritor peruano Mario

Vargas Llosa, donde su personaje principal: Santiago Zavala termina por auto-valorarse como un “jodido” cuando, al inicio de dicha novela, se pregunta:

“En qué momento se había jodido el Perú(...) Él era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento. Piensa: ¿En cuál?” (Vargas Llosa,1978:13.)

En esta novela, Lima, el espacio de la interrogación, viene descrita ya en la primera página de la manera siguiente:

“Desde la puerta de “La Crónica” Santiago mira la avenida Tacna sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris”, donde observamos un empleo de la adjetivación destinado a entregar un significado de desencanto en la descripción de la ciudad. El texto se inaugura entregándonos significantes de deterioro. esos esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina y remitiéndonos a muerte y a lo fantasmal, puestos en un orden y una intención de significar corrosión todo lo cual se cierra con una observación cromático atmosférica destinada a completar esta idea: un mediodía gris”.(Ibid.,:13)

En las sucesivas presentaciones del espacio ciudadano que encontramos en esta novela está el lugar de la conversación a través la cual se construye casi toda la novela: el ex-chofer de su padre le dice: “Conozco el sitio donde como (..) “La catedral” uno de pobres, no sé si le gustará.”(Ibid.,24)

Esta es la primera referencia que posee el lector del espacio real que acoge la conversación anunciada en el título equívoco, que nos había hecho creer que era el templo mayor de la ciudad donde tenía lugar la conversación. Aprendemos que realmente se trata de un restaurante barato:

“Mucho cariño, muchos besos, mucho amor truena una radiola multicolor, y al fondo, detrás del humo, el ruido, el sólido olor a viandas y licor y los danzantes enjambre de moscas, hay una pared agujereada –piedras, chozas, un hilo de río, el cielo plomizo-, y una mujer ancha, bañada en sudo, manipula ollas y sartenes cercada por el chisporroteo del fogón”.(Ibid.,24)

Todos los elementos que describen “La catedral” rompen la alusión templaria de la designación con la descripción de una serie de elementos que aluden al sentido auditivo, olfático-gustativo y visual del lector que, enunciados en orden acumulativo, están destinados a producir rechazo y

contribuyen a la idea de desintegración, caco-cromatismo y deterioro -en todas las manifestaciones sensoriales- y termina inscribiendo tanto el espacio interior como el exterior dentro de lo precario. Lo que creíamos el lugar templario central de la ciudad, la catedral, es un bar de mala muerte periférico y la descripción del contexto se hace extensiva al macrocosmos del país en un juego de círculos concéntricos: “Un gran canchón rodeado de un muro ruin de adobes color caca –el color de Lima, piensa, el color del Perú” (Ibid.,19)

Esta cita muestra con claridad el carácter escatológico del espacio representado. El deterioro se hace extensivo a todo el ámbito narrado. En Vargas Llosa vemos que Lima se presenta como espacio degradado. Se desmitifica así el espacio peruano a partir de su ciudad principal que se presenta como espacio negado, espacio de la desesperanza donde el sujeto no tiene otra alternativa que la de acomodarse a la mediocridad existente:

“A lo mejor esa monotonía con estrechez era la felicidad, esa discreta falta de convicción y de exaltación y de ambición, a lo mejor era esa suave mediocridad en todo” (Ibid.,620)

El espacio –en esta novela- se trabaja sólo en el plano horizontal y en círculos concéntricos: catedral, Lima, Perú. Sin embargo el hecho de la ausencia del espacio simbólico con su arriba y abajo, instalan el acontecer y sus acciones fuera de toda posibilidad de esperanza celestial ni de castigo infernal. Hay una ironía irrisoria del espacio templario de la catedral, centro espiritual ciudadano, ahora convertido en un restaurante de tercera categoría. El hombre acepta su destino de anti-héroe ante un poder corrupto y termina en una parálisis de la acción y un acomodamiento a la precariedad de la situación.

Podemos concluir que –si hay un sema común que atraviesa la representación de la ciudad en Sábato y en Vargas Llosa, es su calidad de espacio negativo, de *topos horribilis*, y es una apreciación que fusiona y abarca el espacio físico y su contenido de orden moral. En ambas obras la ciudad se vuelve una caco-topía, donde cada elemento que surge de esas descripciones conlleva un elemento disfórico de desagrado y repugnancia. El simple topos novelesco, que debiera ser la ciudad viene presentado como máscara de una verdad: la ciudad es el lugar de donde se debe huir para sobrevivir en lo físico y en lo ético, como sucede a Martín, de Sábato, o, por el contrario, ese espacio se asume como lugar

de la derrota, y el héroe se acomoda a la corrupción ambiental, como sucede a Santiago, de Mario Vargas Llosa.

Se puede notar que, en la mayoría de los autores que presentan la ciudad de esta manera, subyace un cierto puritanismo, una idealización que pre-concibe lo que la ciudad debiera ser y presenta la polis como entidad ya no pura, sino como traición a su concepción filosófica. La ciudad es traición a una expectativa, en los autores aún modernos y si tuviéramos más tiempo para explayarnos podríamos demostrar que la ciudad es lugar y causa de la fragmentación del sujeto, en los autores post-modernos.

Ciudades: paraísos perdidos e infiernos amados.

En lo que lleva ésta, mi reflexión sobre la representación de la ciudad en el espacio literario, he querido definir el estatuto programativo de ese objeto: la ciudad, desde la antigüedad clásica. Definición –la clásica– impregnada de idealismo que supone un espacio de integración, de equilibrio y de desarrollo armónico para el ser. La ciudad ideal que encuentra en su representación moderna/ post-moderna, la antítesis de las líneas programáticas que le dieron existencia. Las ciudades que algunos autores latinoamericanos presentan han sido definidas como "topos horribilis". El Buenos Aires de Sábato, la Lima de Vargas Llosa dan prueba de ello. De estos autores, sobre todo Vargas Llosa, vemos que pretende representar una ciudad real opuesta a toda pretensión de ciudad ideal. Por supuesto hablamos de una "Lima-real", definida como "real" según los criterios ideológicos del autor. Es "su" Lima, su percepción subjetiva de ese espacio que desea entregar a tono con un mensaje de orden pesimista y monocromático, como el bar más citado de la novela: "El negro-negro".

Siempre en oposición a la ciudad ideal, se puede decir también que en la novela de Ernesto Sábato se nos presenta un Buenos Aires destruído moralmente -y de-sublimado concretamente- a través de la presentación de aquel otro Buenos Aires invertido y subterráneo. En una visión delirante y dantesca, se nos presenta esa parte de la ciudad como mundo de las tinieblas, de la caverna, de la humedad, de las alimañas, de las cloacas, donde el universo de los ciegos construye un hábitat tenebroso desde donde dominar el otro mundo, el de arriba. Sábato no se contenta con presentar la degradación moral del espacio urbano desde donde surge la decisión de Martín de huir. Va más allá, presentádonos el descenso al

fundamento de la ciudad. Más abajo de las cloacas hay un espacio que se conecta con lo infernal y con lo inconsciente y que un "alumbrado" al revés, como Vidal, se encarga de presentarnos.

Pero la ciudad, como mito degradado, en la literatura latinoamericana, no se limita a una ciudad relativamente nueva como lo es Buenos Aires, sino que tenemos muchísimos ejemplos de ciudades precolombinas que, bajo su caparazón colonial o moderna actual, esconden otro pasado, un pasado oculto por el cemento o por el alquitrán, y que han enmudecido a la piedra milenaria.

En este sentido deberíamos precisar qué es lo que vamos a entender por visión mítica de la urbe, concepto que puede apuntar a muchas cosas. Puedo argüir que entre esas acepciones que atienden a la definición de un espacio mítico, yo me voy a centrar en la ciudad como espacio de origen mítico, así como es el caso de ciudades tales como Roma o Cuzco donde una leyenda describe las condiciones iniciales de la ciudad conectadas a un destino divinamente pre-fijado. Ciudades construidas por el mandato a un héroe de orden épico (como es el caso de Roma) o a descendientes de una divinidad mayor, como son los hijos del sol que fundan Cuzco.

Cito al Inca Garcilaso de la Vega: Garcilaso escucha a un tío-abuelo suyo "Inca", como él, lo que en este contexto significa "príncipe":

[...]La primera parada que en este valle hicieron, dijo el Inca, fue en el cerro llamado Huanacauri, al mediodía de esta ciudad. Allí procuró hincar en tierra la barra de oro, la cual con mucha facilidad se les hundió al primer golpe que dieron con ella, que no la vieron más. Entonces dijo nuestro inca a su hermana y mujer: "En este valle manda nuestro padre el sol que paremos y hagamos nuestro asiento y morada, para cumplir su voluntad. (...)De esta manera se precipitó a poblar ésta nuestra imperial ciudad dividida en dos medios que llamaron Hanan Cozco, que como sabes, quiere decir Cozco el alto, y Hurin Cozco, que es Cozco el bajo." (Garcilaso de la Vega, 1970: 43-44)

Tenemos allí un nacimiento de Ciudad –el Cuzco- conectado a una intervención directamente divina.

Es en un autor-antropólogo, que es mitad indígena y mitad criollo, como José María Arguedas, que encontramos esta visión particularmente mítica, del niño Ernesto de *Los ríos profundos*, el cual es el agente perceptor de esa ciudad enmudecida. Sin embargo, al niño Ernesto, la

ciudad imperial del Cuzco aún le habla. Ernesto apenas llega por primera vez al Cuzco, corre a ver los milenmarios muros incaicos.

”Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntan los bloques de roca. En la oscura calle, en el silencio, el muro parecía vivo, sobre la palma de mis manos llameaba la juntura de las piedras que había tocado” (Arguedas 1958:10)

En ese momento ritual del niño pasa un borracho pero él dice:”No perturbó su paso el examen que hacía del muro, la corriente que entre él y yo iba formándose” (Ibid.,10)

Se destaca en esa percepción del niño el carácter actancial que tienen los muros del viejo Cuzco. No se trata de un elemento más, tramolla de las acciones cotidianas, sino que se percibe una actancialización en el energetismo que se le atribuye llamando al muro ”él”, como un sujeto personificado y con voluntad.¹

Ernesto, el perceptor de la ciudad es un tipo de perceptor privilegiado por su condición de niño especial, que funciona como elemento revitalizador y como elemento catalizador que produce una reacción vital en los muros, de lo contrario, silentes, del Cuzco.

”Era estático el muro pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa. Los indios llaman ”Yaguar Mayu” a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. También llaman ”Yaguar Mayu” al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan.

--¡Puk'tik, Yaguar Rumi!, exclamé frente al muro”(Ibid.,11)

Ernesto percibe y describe su percepción de las antiguas piedras del Cuzco llamándolas en quechua ”piedras de sangre hirviente” para resaltar el carácter vital de estas piedras. Su posibilidad de ser seres vivos pero, al mismo tiempo, amenazantes. El padre le dice al niño:”Las murallas son peligrosas, dicen que devoran a los niños” (Ibid.,14) y conciente del perceptor privilegiadamente mítico que es el niño frente al pasado incaico, agrega más tarde: ”Sí hijo. Tú ves, como niño, algunas cosas que los mayores no vemos.” (ibid.,14).

¹

Al llegar a la plaza central, Ernesto pregunta si la plaza es española, a lo que su padre le responde.

”No(...) la hizo Pachakutek’, el Inca renovador de la tierra. ¿No es distinta a los cientos de plazas que has visto ?

--Será por eso que guarda resplandor del cielo. Nos alumbra desde la fachada de las torres. Papá, amanezcámonos aquí” (Ibid.,15).

Nuevamente la percepción del karma del pasado. El monumento que desde sus piedras comunica con una luz especial.

Todos los *illus* o *illas* (vibraciones de luz y de sonidos o ”serpientes” de luz y de sonidos) son percibidos por Ernesto, que descubre el lenguaje de las piedras y de las campanas del Cuzco que le cuentan la historia del pasado. Ese lenguaje de la ciudad imperial es de orden histórico y mítico. Se mezcla luz y sonido:

”La luz del crepúsculo no resplandecía –dice el niño narrador-, sino cantaba”. El objeto mítico de la ciudad comunica de forma sinestésica, con luz que canta. El perceptor es una subjetividad privilegiada: un niño.

Desde este punto de vista habría que definir en qué sentido hablaremos de una entidad mítica, cuando nos referimos a la ficcionalización de un ciudad como Cuzco.

Porque en alguna medida se puede decir que, lo que el niño Ernesto busca en los muros de los antiguos palacios incaicos del Cuzco es un tipo de plenitud, de pureza, de pasado aún incontaminado, lo que lo hace percibir el Cuzco actual también –en alguna medida- degradado, no pleno. Ciudad de piedras enmudecidas para los otros y que sólo le hablan a él de un tiempo de gloria inalcanzable e irre recuperable. La ciudad que él encuentra, es un espacio ”perdido” en el tiempo y perdido en la modernidad que deflaciona su valor. Es en su percepción temporal de gloria y grandeza nunca más presente (sólo sugerida para él) que hablamos de espacio mítico. Espacio que nos remite a otro tiempo y que permite –por este gesto- de ser re-visitado por la particular percepción del niño. El Cuzco de Ernesto se presenta como un espacio intuitivamente identitario. No hay ”recuerdos” en ese niño que visita el Cuzco por primera vez. Sin embargo él es capaz de intuir la grandeza pasada. Se lo cuentan los muros, es un espacio ”suyo” ya nunca más en plenitud. Esa ciudad perdida se recupera parcialmente por intuición y sólo como experiencia subjetiva individual de un ser excepcional. Ernesto es un

iluminado mítico que recibe una suerte de revelación. El único modo de recuperar esa ciudad perdida en el tiempo.

Constato que sea la visión existencialista de la ciudad (La Buenos Aires de Sábato o la Lima de Vargas Llosa) el espacio ciudadano como “topos degradado”, y en algunos casos “degradante”, se reitera también en esta visión mítica de la urbe.

Sin embargo también viene envuelto en ese mismo sentido mítico el caso de la ficcionalización de ciudades como Macondo. Macondo es un espacio –es verdad- periférico, por lo cual parece carecer del rasgo de cosmopolitismo que supone el concepto de lo ciudadano. Sin embargo, Macondo nace como espacio de huida, espacio extra-temporal, en su inicio, donde queda erradicado el advenimiento del tiempo como concepto. Espacio encapsulado que debe –por su condición de espacio aislado- evitar que se cumpla el mito que persigue a sus fundadores: Úrsula y José Arcadio, amenazados por la posibilidad de engendrar un hijo con la cola de cerdo.

“Solamente procuraban viajar en sentido contrario al camino de Riohacha para no dejar ningún rastro ni encontrar gente conocida”(..) José Arcadio Buendía soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casa de paredes de espejo. Preguntó qué ciudad era aquella, y le contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo. (...) y allí fundaron la aldea.”García Márquez:1973:27-8)

De manera tal que la condición mítica de Macondo se genera por quererlo aislar del concepto cronológico y progresivo de tiempo, y porque se funda para huir del advenimiento de un destino mítico provocado por un crimen y un incesto cometidos sucesivamente. José Arcadio Buendía mata a su amigo Prudencio Aguilar y enseguida hace el amor con su mujer y prima Úrsula.

“Hubieran sido felices desde entonces si la madre de Úrsula no los hubiera aterrorizados con toda clase de pronósticos siniestros sobre su descendencia, hasta el extremo de conseguir que rehusara consumir el matrimonio.”(Ibid.,25.)

Macondo surge en medio de la selva y su cronología puede leerse:
Nada=> aldea=> ciudad=> aldea=> nada.

La fundación de Macondo por una pareja inicial que huye de un pecado de incesto cometido en otro espacio, subraya el carácter “para-

mítico” de este relato y plantea el nacimiento de esa ciudad como una inversión bíblica. La Biblia es ese otro texto donde los sujetos iniciales salen expulsados desde la eternidad al tiempo y a la muerte, En *Cien años de soledad* los fundadores vienen huyendo del devenir del tiempo –para que no se cumpla una profecía- e inauguran un espacio donde el tiempo queda erradicado, al menos en su inicio.

Se funda Macondo como isla espacial, pero también como isla temporal. Sin embargo lo inevitable llega: el tiempo y el ritmo, marcador del tiempo: las visitas ritmadas de los gitanos, con su saber anacrónico, pero que sin embargo despiertan en José Arcadio la inquietud de saber, y con ello una praxis de progreso. Ese saber deviene una puerta para el tiempo antes erradicado y por dicha puerta se filtra la llegada del tren, y - sobre el tren- llega la presencia norteamericana, las inversiones, las bananeras, el apogeo de una ciudad que ya no es más aldea. Hay marcadores del paso de un estadio pre-moderno a lo moderno. En ese momento, del apogeo, hay “olvido” del origen para-mítico de Macondo. Olvido de la maldición o profecía que le dio origen.

No obstante, ese momento de gloria se ve afectado por las catástrofes naturales. Lluvias interminables destruyen con una metáfora diluviana todo lo construido, hay revueltas sociales, se van los norteamericanos. Macondo recupera su antiguo aspecto de aldea y finalmente -llegado “el tiempo”, como personaje- llega con él el advenimiento de lo que se había querido evitar: el incesto entre tía y sobrino y el descendiente con la cola de cerdo.

La profecía de Melquíades, sobre el destino de los Buendía, es posible leerla sólo en el momento del cumplimiento de la catástrofe, cuando llega el viento devastador que borra Macondo del mapa. Hay una lectura apocalíptica de la ciudad. Espacio de catástrofe y de no-huida. Este fenómeno aquí literario, es apreciable a nivel antropológico: la identificación con su espacio ciudadano hace que muchas veces sus habitantes no huyan de la ciudad. Es un espacio internalizado, por muchos, como destino. Se propone en muchos relatos la ciudad como el único espacio donde el ser –en relación con otros- tiene un destino.²

En *Cien años...* podemos decir que es el co-relato bíblico el que “viste” el concepto de ciudad como espacio primero floreciente y luego decadente, donde en su desarrollo está programado, desde el inicio, su

desaparición a partir de la figura mítico-bíblica y judeo-cristiana de “la culpa”.

Macondo es otro espacio que se pierde, pero esta vez por la intervención devastadora de la naturaleza, fenómeno que ha sido leído al interior de la codificación mágica del estilo en que este relato se inscribe, sin embargo, cambios climáticos actuales hacen cada vez más verosímiles este tipo de fenómenos. Queda “la posibilidad” de una lectura mítica. (En el sentido de creencia en determinaciones de causalidades que escapan a la razón y a la lógica naturales) La catástrofe final sigue un correlato bíblico de fin de mundo que permite re-conocer esa función de término del relato como un *déjà vû*, (o ya leído), sobre todo cuando viene asociado a las funciones de “culpa” y “castigo”. Es así que es posible la lectura de la pérdida de Macondo y el nacimiento del niño con la cola de cerdo como un cumplimiento profético: la ciudad borrada de la faz de la tierra.

Infiernos amados: la ciudad como un laberinto “mío”.

La ciudad como fuente de identificación. Espacio de origen propio, se vuelve una suerte de “seno materno” en muchos relatos que han ficcionalizado la ciudad.

A la ciudad se la ha leído como una suerte de laberinto, sí, pero es un laberinto “conocido” para el que la habita. Sus calles son las calles del sujeto que la habita. Corredores de un laberinto simbolizado, laberinto que, a su vez, va a simbolizar el espacio materno de un pre-sujeto.³ Así como lo plantea Borges en su relato “La casa de Asterión”. Donde el Minotauro es un sujeto que recorre aburrido un espacio de corredores donde siempre sacrifica al que encuentra. Sufriente y productor de su propia soledad, es un ser que no quiere (no puede) abandonar ese espacio original y materno⁴. Ese sujeto –el ser humano simbolizado como un minotauro, en Borges, parece estar en una casa que es un laberinto y esa casa es una reiteración de la ciudad y esa ciudad es una reiteración del mundo.

“...también he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce (son infinitos) los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo.”(Borges 1974:569)

La ciudad, el mundo y la casa se vuelven espacios análogos entre sí y metonimias macro-cósmicas del espacio materno, donde el Minotauro-Edipo debe defender su territorio ante la posibilidad de un sujeto usurpador (lo que implicaría un cambio de ley matriarcal a ley patriarcal).

La ciudad, casa, mundo es, en ese relato, el espacio identificador, es lo propio, lugar inescapable donde el Minotauro espera a su asesino, que él llama su redentor, y que lo salvará del tedio vital, al igual que él mismo se postula redentor de los que asesina:

“Cada nueve años entran en la casa nueve hombres *para que yo los libere de todo mal*. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangrienté las manos.”⁵ (Ibid.,570)

Ese pesimismo hace creer que la visión de ese sujeto resignado al espacio materno, o a la visión del mundo como espacio materno, no desea renunciar a esa “agradable dependencia”.

El laberinto –ahora como ciudad- ha sido, en otros relatos del mismo autor, analogado con bibliotecas tanto por su forma como por su contenido. En cualquier caso, la forma y los corredores de una biblioteca se prestan muy bien a la analogía con el carácter laberíntico, (sobre todo si el Minotauro se piensa “ciego”). Hay una parte del texto biográfico que nos ayuda a establecer la analogía. El laberinto como biblioteca es espacio de saber y de seguridad, contiene también una “agradable dependencia”.

La pregunta que me queda es, si en la ficcionalización del topos ciudadano, ese sema identificador de “espacio propio” –sea cual fuere la caracterización cualitativa de éste: espacio positivo o espacio negativo- es un caso que nos aparece sólo en Borges, o si no es un sema –no el único, sino uno más- de un tipo de ciudad representada por otros autores latinoamericanos. Producto de esa reflexión, me viene a la memoria un verso de Mario Benedetti, donde el yo lírico le dice a su amada “Te quiero en mi Paraíso,/ es decir, en mi país,/ donde la gente es feliz,/ aunque no tenga permiso/.” (“Si te quiero...”
http://patriagrande.net/uruguay/mario_benedetti/poemas/te%20quiero.htm)

Estos versos, que en alguna medida invierten la visión del “topos propio” como “mi amado laberinto” muestran precisamente el espacio propio como espacio no-ideal, sin embargo *propio*. Amado *aunque* imperfecto, amado *porque* imperfecto, espacio preferible al exilio en cualquier caso. En Benedetti –en el mismo poema- el espacio propio –sea país o ciudad- es fundamentalmente espacio de lucha. “Y en la calle codo a codo/ somos mucho más que dos”. La ciudad es espacio propio de acción y de transformación o/y espacio a transformar. La violación o la usurpación de ese espacio propio se transparenta como un significante de una tonalidad o matiz más político que el psicoanalítico, que leíamos en Borges. Ese matiz político presenta precisamente ese espacio ciudadano como espacio no sólo de encuentro entre “él y ella” sino, sobre todo, encuentro de ambos *contra* algo o alguien. Se encuentran ambos en el deseo de cambio. Hay una mezcla de solidaridad y de *soledad-riedad*, un “solos-juntos” contra “aquello”.

De Borges a Benedetti pasamos de una visión de la ciudad como “lo propio-identificadorio-materno” (seguridad de mi laberinto conocido) a “lo propio-identificadorio-paradisíaco” (espacio propio imperfecto, aunque perfectible), pasamos de una concepción solitaria a una concepción solidaria, de una visión pesimista a una visión optimista, de una visión existencial a una visión político.-social.

Pero como vemos, la ciudad es un punto de retención o de atracción, como hemos visto en Borges y en Benedetti, pero también es un espacio repulsivo, como sucede en Sábato y Vargas Llosa. La ciudad es un espacio tentacular de abrazo amoroso y de muerte. ¿Por qué atrae la ciudad?

Borges nos propone en ese Asterión un sujeto universal, un hombre en el sentido genérico, cuya reflexión parece querer representar también una suerte de persona con una soledad existencial que no le permite llegar al otro sino como fuerza destructora :

“Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal (..) y corro alegremente a buscarlos. la ceremonia dura pocos minutos. uno tras otro caen sin que yo me ensangrienté las manos”.(Ibid.,570)

Asimismo Asterión no espera sino a su redentor que –con su fuerza destructora lo liberará de la vida con la muerte:“...sé que uno de ellos profetizó , en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. desde entonces no me duele la soledad”. (Ibid.,570)

Todos minotauros en un territorio laberíntico colectivo (mi casa es el mundo) todos víctimas del Minotauro. La ciudad parece crear la metáfora de seres solitarios que se encuentran allí porque hay muchos otros como ellos, viviendo implícitamente una tácita solidaridad de una soledad inter-supuesta, que los iguala y que los hace hermanos en la misma suerte. Todos víctimas, en ese espacio, todos minotauros.

Ser víctima o ser Minotauro se vuelve un fenómeno subjetivo de auto-percepción o de azar, dependiendo de quién mate a quién.

La subjetividad es, en Borges, la manera de acceder al conocimiento, por lo cual se supone que el conocimiento se plantea –en este relato- como un acto solipsista, que no cuenta para nada con el otro, para crear la percepción colectiva de un fenómeno. Así se lo lee también en esa otra ciudad borgiana ficcionalizada que es “Tlön, Uqbar, Urbis Tertius”, y también en la ciudad de “El inmortal”.

De la ciudad subjetivizada de Asterión, sujeto confuso que define su espacio laberíntico como sinónimo de ciudad y de mundo, podemos subrayar el carácter eminentemente simbólico -subjetivo de dicho espacio, en el supuesto que el universo de los símbolos debiera poseer una dosis de objetividad por su implícito carácter colectivo en el acuerdo social. Sin embargo la potencialidad simbólica de la ciudad como laberinto surge de lo profundo de la psiquis humana, y en ese sentido también es símbolo colectivo. la ciudad como laberinto es una lectura posible de una realidad externa concreta, como el mismo sujeto que la habita en el relato: un minotauro que podría ser leído como el hombre genérico.

Tlön: y otras utopías indeseables

De la misma manera aparece es otra ciudad/planeta borgiano de Tlön. Un espacio fantástico enteramente inventado por una supuesta multitud de inventores, pues

“¿Quiénes inventaron a Tlön? (...) se conjura que este brave new world es obra de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geómetras (...) dirigidos por un oscuro hombre de genio.”(Ibid.,434)

Al carácter esencialmente inventado de este universo, a su condición de cosmos fantástico, se subraya su calidad de “cosmos”, de orden, de

posibilidad existente y operante por la logicidad con que se realiza su puesta en imaginación:

“Al principio se creyó que Tlön era un mero caos, una irresponsable licencia de la imaginación. Ahora se sabe que es un cosmos, y las íntimas leyes que lo rigen han sido formuladas, siquiera en modo provisional.(..) Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica. Todo ello articulado, coherente, sin visible propósito doctrinal o tono paródico”(Ibid.,434.)

Tlön es la coherencia de un espacio inventado con SU contenido ad hoc, es un escenario funcionando sin sujeto habitante. Hay, en Tlön, lenguas sintaxis, sonidos, pero no hay sujetos. hay gente, pero no hay sujetos, no hay individuos. La gente de Tlön también es un invento imaginario que crea a Tlön (lo extiende) imaginariamente:

“La cosas se duplican en Tlön, propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro”(Ibid.,140)

Borges construye una paradoja: Una secta secreta de genios inventores han creado Tlön como lugar imaginario. El universo-objeto de Tlön posee seres de cuya memoria depende la persistencia de lo existente. Inscritos en una mecánica donde todo lo⁶existente persiste en tanto se lo recuerde y desaparece en tanto se lo olvide, Borges instala un universo-objeto que va a depender de una memoria colectiva de sujetos. En ese universo-objeto o artefacto creado, hay seres que extienden, mantienen o reducen lo existente en tanto memoricen o no lo existente. Hay en la mecánica de la ciudad borgiana de Tlön, en su funcionamiento, una paródica similitud a la metafísica de la muerte de Schopenhauer: existe todo lo que se recuerda, no existe todo lo que se olvida.

En Tlön “El pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente”, por lo cual se borra esa realidad, se subraya constantemente el carácter ideal, imaginario y fantástico de las esencias de Tlön. Un universo creado por hombres y por eso posiblemente entendible y recuperable: “Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres” (Borges,

1970:443). Borges nos dice que elementos de Tlön comienzan a presentarse en nuestra realidad de manera clandestina y discreta. “El mundo será Tlön” anuncia. Un mundo imaginario, un mundo provisto de sus propias leyes, con su propia lengua, muy análogo a lo que hoy llamaríamos un mundo virtual. La ciudad-planeta de Tlön es un sistema imaginario que presenta una ciudad ideada a concretizarse en un futuro. Una utopía indeseable (“Esa evidencia de un objeto muy chico y a la vez pesadísimo dejaba una impresión desagradable de asco y de miedo”) (Ibid.,442)

La indeseabilidad de los espacios imaginarios de Borges parece ser una ley. Un fenómeno que se repite en su relato “El inmortal”, donde tenemos un sujeto supuestamente muerto en 1929, de nombre Joseph Cartaphilus, y que confiesa haber sido tribuno del emperador Dioclesiano y haber militado en sus filas. Se lamenta de no haber vivido la gloria de la conquista de Alejandría, y por eso decide emprender un nuevo proyecto.

“Esa privación (Su ausencia en la conquista)) me dolió y fue tal vez la causa de que yo me arrojara a descubrir, por temerosos y difusos desiertos la secreta ciudad de los inmortales. (Ibid.,533)

La ciudad –como le dice un moribundo- se encuentra en la margen ulterior de un río cuyas aguas dan la inmortalidad. Son muchos años de búsqueda y de peregrinaje digno de una Odisea lo que finalmente permiten coronar la empresa a este hombre que un día partió con 200 soldados y que ahora llega solo a su objetivo. El río que da la inmortalidad, la margen de acá y la margen de allá. La de acá, donde él se encuentra con una grupo de trogloditas carentes de lenguaje. La margen de allá donde se ve la resplandeciente ciudad.

Llega finalmente el hombre a la deseada ciudad

“Emergí a una suerte de plazoleta; mejor dicho, de patio. Lo rodeaba un sólo edificio de forma irregular y altura invariable; a ese edificio heterogéneo pertenecían las diversas cúpulas y columnas. Antes que ningún otro rasgo de ese monumento increíble, me sorprendió lo antiquísimo de su fábrica. sentí que era anterior a los hombres, anterior a la tierra. Esa notoria antigüedad (aunque terrible de algún modo para los ojos) me pareció adecuada al trabajo de obreros inmortales. Cautelosamente al principio, con indiferencia después, con desesperación al fin, erré por escalera y pavimentos del inextricable palacio. (...) *Este palacio es fábrica de los dioses*, pensé primeramente. Exploré los inhabitados recintos y corregí: *Los dioses que lo edificaron han muerto*. Noté sus peculiaridades y dije: *Los dioses que lo edificaron estaban locos*. Lo dije, bien lo sé, con una incomprensible reprobación que era casi un

remordimiento, con más horror intelectual que miedo sensible. (...) yo había cruzado un laberinto, pero la nítida Ciudad de los Inmortales me atemorizó y repugnó. Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a este fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin.”(Ibid.,537)

Como vemos, también esta ciudad borgiana participa de esa isotopía que la presenta como deseable, por consiguiente “buscada” y una vez encontrada, abominable: atemoriza y repugna. Es tal vez por una apreciación estética de lo eterno, un discurso previo, inscrito en un horizonte de expectativas cultural, que define lo eterno como hermoso y coherente, que la llegada del sujeto ante su objeto se vuelve una desilusión, y el logro de haber llegado hasta allí un fiasco. Como el mismo yo-narrador-personaje Joseph Cartophilus lo dice, puede ser aceptable y hasta hermoso concebir un espacio como un laberinto, sin embargo –subraya- todos los laberintos poseen implícitamente un fin. “Yo había cruzado un laberinto, pero la ciudad de los inmortales me atemorizó y me repugnó”. El laberinto posee al menos el fin de confundir a los hombre, sin embargo la Ciudad de los inmortales “carecía de fin.”

Cartóphilus no es el único desilusionado. Todos lo inmortales, o dignos de inmortalidad han preferido vivir como trogloditas fuera de esta ciudad. Incluso su arquitecto, que es quien narra estos detalles a Cartóphilus: Homero. La tan buscada inmortalidad –una vez descubierta banal- es motor de un segundo deseo pues “si existe un río cuyas aguas dan la inmortalidad; en alguna región habrá otro río cuyas aguas la borren” El número de río no es infinito; un viajero inmortal que recorra el mundo acabará, algún día, por haber bebido de todos. Nos propusimos descubrir ese río.”(Ibid.,541)

El objetivo se vuelve así volver a la Ciudad de los mortales, al mundo de las cosas con fin y “Cuando se acerca el fin –sostiene Cartóphilus- ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras”. La revelación de la Ciudad de los inmortales y el deseo de retorno a la mortalidad, deja un reguero de palabras que llamamos literatura, postula Borges.

Este último relato que he abordado parece ser una suerte de colofón a tantas búsquedas de la ciudad como objeto que hemos atravesado a través del análisis.

La ciudad propia que se desea comprender *Oh Babilonia!* Dice Martín a su Buenos Aires, en Sábado. “*Un canchón color caca(...) el color de Lima, el color del Perú*” dice Santiago, en la subjetivización de su espacio, en Vargas Llosa; Al niño Ernesto, de Arguedas, los muros incaicos le hablan, le hablan las campanas y le habla la plaza del Cuzco. Intuidor de una Historia y de un pasado que intuye glorioso. Dicha plenitud resulta apenas recuperable sólo por ese niño, y por sus cualidades especiales que revitalizan los míticos muros. Ciudades todas perdidas, pues se encuentran desprovistas de plenitud en un camino sin retorno, o como sucede en García Márquez, desaparecidas para siempre, como el caso de un Macondo, culpable de endogamia e incesto. En Borges, sin embargo tenemos la ciudad-casa-mundo del minotauro, su sólo interlocutor. Laberinto amado y aburrido de donde se espera ser liberado por un redentor. Visión disfórica del topos vital, el Minotauro como simbolizante del hombre, presenta su espacio como un espacio de tedio e incomunicación por una suerte de egoísmo y narcisismo. Su amor por “su casa /mundo” posee razones que lo sitúan –cuando menos- en un pesimismo vital. De una índole absolutamente contraria aparece la apreciación del “laberinto amado” de Benedetti: que habla de “su paraíso, donde la gente es feliz aunque no tenga permiso”. Donde la imperfección del lugar ciudadano lo propone como topos perfectible, lugar de lucha y preferible al exilio, en fin, una visión eufórica, un topos a recuperar. La ciudad /planeta de Tlön, en Borges, aparece como un juego imaginario generado desde fuera por una secta secreta de inventores, y desde entonces auto-generado. Una suerte de creatura á la Frankenstein que –una vez con vida- comienza a invadir el espacio de sus creadores. En una lógica fantástica, el espacio creado se vuelve operativo y autónomo, para finalmente presentarse como una amenaza a futuro. “El mundo será Tlön”. Una ciudad /mundo perdida, que vendrá sin que la llamen.

Resulta singular observar que las ciudades borgianas son espacios simbólicos de los cuales se quiere ser redimido (como en Asterión) o utopías deleznable, como en Tlön o en la ciudad de los inmortales. Se imaginan subjetivamente como continuidades simbólicas de lo propio, espacio identitario de un laberinto inescapable (mi casa es el mundo) pero (ojalá (mi redentor) me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas). De la misma manera cuando se trata de un espacio imaginario objetivo, ese espacio se vuelve autónomo y amenazante. Y cuando la ciudad promete un espacio entre los inmortales, la ciudad está vacía y los inmortales han huido para programar la búsqueda de la mortalidad. La ciudades hasta ahora vistas dibujan su esencia en ser lugares donde los sujetos sufren por su heterogeneidad o por su deterioro morales, lugares

perdidos respecto a un ideal, escenarios de historias de fracaso, donde la ciudad ha tenido una función casi actancial, cooperando de modo indirecto al desarrollo o obstaculización de los proyectos del sujeto. (Sábato, Vargas Llosa) Lugares cuya plenitud ha sido ocultada al común de los mortales y que se revelan en su valor primero a ciertos espíritus selectos, (Arguedas), donde nuevamente un valor actancial hace que los muros hablen y elijan a quien hablar. Vimos también escenarios imperfectos pero propios, sobre cuyo cuerpo un sujeto luchador operará cambios (Benedetti); también escenarios destinados a aparecer y desaparecer de la faz de la tierra, como símbolos fatalistas del devenir humano marcado por la culpa (García Márquez) En fin, en ese marco, las ciudades de Borges son espacios simbólicos de un pesimismo vital, imaginarios amenazantes, o deseados y abominados. En todos hay un sema de negatividad, pero es sólo en autores situados en un “creer” en algo, (como Arguedas y Benedetti) se trate de un creer mítico o político, que los sujetos pueden, en dicho escenario, programar una perfectibilidad de su espacio o entablar un diálogo con la plenitud perdida. Lo común en ambos casos es que la ciudad participa de un sema que lo conecta con lo utópico-positivo. En el supuesto que lo utópico-negativo estaría extremadamente presente en autores como Borges y García Márquez. Pudiendo decir que los espacios analizados anteriormente, de Sábato y de Vargas Llosa, se perciben como espacios perdidos por ser in-utopizables, espacios que desgastan al sujeto y con eso cierran toda posibilidad a ser objeto de un imaginario meliorativo.

Referencias.

- Arguedas, José María *Los ríos profundos*, Editorial Losada, S.A. Buenos Aires, 1973.
- Bautista Avalle Arce, Editorial Gredos, S.A., Madrid 1970.
- Barthes, Roland. “L’analyse structurale du récit”, in *Recherches de Science Religieuse*, Paris, 58/1 janvier-mars, 1970, pp. 17-37.
- Benedetti, Mario. “Si te quiero” <http://patriagrande.net/uruguay/mario.benedetti/poemas/te%20quiero.htm>.
- Borges, Jorge Luis *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974.
- Cifuentes-Aldunate, Claudio, *Conversación en .la Catedral, poética de un fracaso* Odense, Odense University Press, 1983.
- Cifuentes-Aldunate, Claudio, “La casa de la ficción en la literatura hispanoamericana” *Noter og Kommentarere fra Romanske Centre*, Odense. NOK nr. 91. Odense, November 1991.

- Chevalier, Jean et Gherbrandt, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982.
- De la Vega, Garcilaso, *Comentarios Reales de los Incas* Editor: Juan García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1967.
- Greimas, Julien Algirdas & Courtés, J., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette Université, Paris, 1979.
- Jung, Karl, *L'homme et ses symboles*, Lafont, Paris, 1964.
- Lund, Erick; Pihl, Mogens & Sløk Johannes, *De europæiske ideers historie*. Gyldendal, København, 1962.
- Valdivia, Pedro de, *Cartas de Relación de la Conquista de Chile*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1970.
- Sábato, Ernesto, *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Vargas Llosa, Mario *Conversación en la catedral*, Barcelona, Seix Barral, 1978.

.

Notas

1. Es Julien Greimas quien introduce esa posibilidad en lo que respecta al "querer-hacer" que se manifiesta en los objetos intencionales. Objetos cuyo energetismo los aproxima al estatuto actancial. Véase Greimas, Julien Algirdas & Courtés, J., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette Université, Paris, 1979.
- 2.-Fenómeno que ocurre también en relatos españoles recientes, como *La lluvia amarilla* de Julio llamazares.
- 3.Véase un relato ejemplar a este respecto "El exilio del parque" de Antonio Ferrés *Cuentos*
- 4.Thésée lui, représentait le nouvel esprit patriarcal d'Athènes qui dut braver les terreurs du labyrinthe et de son habitant, le Minotaure, qui symbolisait peut être la décadence malsaine d'une Crête patriarcale. (Dans toutes les cultures, le labyrinthe équivaut à une représentation troublante de l'univers de la conscience matriarcale, dont ne peuvent triompher que ceux qui sont mûrs pour une initiation particulière au monde mystérieux de l'inconscient collectif.)C.G.Jung :123.
- 5.Mi subrayado
- 6.Véase Schopenhauer, Arthur, *Méthaphysique de la Mort*.
