



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DiSLL)

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN : Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie

CICLO: XXVIII

DE SOLEDADES Y FRONTERAS:
LA CIUDAD IMAGINARIA DE LA IDENTIDAD
EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA CONTEMPORÁNEA

Direttore della Scuola : Ch.mo Prof. Rosanna Benacchio

Supervisore : Ch.mo Prof. Gabriele Bizzarri

Dottorando : Long Marco Bao

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN: LATINOAMÉRICA, EL FÉRTIL TERRITORIO DE LA CARTOGRAFÍA IMAGINARIA	11
2. LAS CIUDADES-CONTINENTE: CARTOGRAFÍAS IMAGINARIAS DE PRIMERA GENERACIÓN	15
2.1 EL ESPEJO DE LA SOLEDAD: LAS CIUDADELAS DE PRIMERA GENERACIÓN COMO <i>SUMMA</i> DE AMÉRICA LATINA	18
2.2 FUNDAR CIUDADES IMAGINARIAS: LA NUEVA Y ARRASADORA UTOPIA	29
3. MCONDO	39
3.1 <i>MCONDO</i> , UNA “CIUDAD DE PAPEL” EN LAS RUINAS DE MACONDO	41
3.2 <i>MCONDO</i> , UN NO-LUGAR PARA ENAJENADOS	47
3.3 <i>MCONDO</i> , UN SIMULACRO DE GLOBALIDAD	55
4. EN LAS AFUERAS DE MCONDO: ESPACIOS DE LA INDECISIÓN ENTRE “LO GLOBAL Y LO LOCAL”	57
4.1 UNA “PROVINCIA LEJANA”: VERTIENTE BAQUEDANO DE SERGIO GÓMEZ	59
4.1.1 <i>Pueblo chico, infierno grande: Vertiente Baquedano entre McOndo y Macondo (o Comala)</i>	61
4.1.2 <i>De la aldea global a la provincia lejana: Vertiente Baquedano y la identidad latinoamericana</i>	68
4.2 LA INSUFRIBLE MATERIA DEL DESEO: RÍO FUGITIVO DE EDMUNDO PAZ SOLDÁN	70
4.2.1 <i>Río Fugitivo: ¿un McOndo boliviano?</i>	71
4.2.2 <i>Un Macondo-fugitivo que permanece y dura</i>	77
4.3 CANCIONES TRISTES: LA ARGENTINA <i>POP</i> Y PORTÁTIL DE RODRIGO FRESÁN	85
4.3.1 <i>La ciudad postmoderna: premisas teóricas</i>	86
4.3.2 <i>Canciones Tristes: la banda sonora de una historia argentina</i>	88
4.3.3 <i>Canciones Tristes: ciudad “enloquecida”, ciudad pop, ciudad voladora</i>	97
4.3.4 <i>Canciones Tristes: una parte inventada irrenunciable</i>	100
4.4 RE-ORIENTAR EL PARADIGMA, RE-ORIENTAR MACONDO: ANGOSTA DE HÉCTOR ABAD FACIOLINCE	106
4.4.1 <i>La vuelta de la “estirpe condenada”. Angosta, una ciudad textual</i>	109
4.4.2 <i>Angosta: ¿un Macondo distópico?</i>	114
5. SANTA TERESA DE ROBERTO BOLAÑO: UNA TERCERA VÍA PARA LA CARTOGRAFÍA IMAGINARIA	121
5.1 EL HORROR UNIVERSAL EN MEDIO DE UN DESIERTO MEXICANO	121
5.2 SANTA TERESA Y EL SECRETO DE LA ESCRITURA: “LA PARTE DE LOS CRÍTICOS”	124
5.3 SANTA TERESA, LA PATRIA DEL EXILIO: “LA PARTE DE AMALFITANO”	129
5.4 SANTA TERESA, EL BASURERO DE LOS ESTEREOTIPOS IDENTITARIOS: “LA PARTE DE FATE”	133
5.5 UN DESIERTO DE ABURRIMIENTO: SANTA TERESA, EL PAÍS DEL REALISMO TRÁGICO EN “LA PARTE DE LOS CRÍMENES”	139
5.6 SANTA TERESA, LA IMPOSIBLE FRONTERA ENTRE CULPABLES E INOCENTES EN “LA PARTE DE ARCHIMBOLDI”	145
6. CONCLUSIONES	151
BIBLIOGRAFÍA	155
AGRADECIMIENTOS	173

Resumen

Este trabajo nace de la constatación de la increíble explosión del fenómeno de las ciudades imaginarias en las novelas del *boom* latinoamericano. Mi objetivo ha sido el de remarcar esta no casual concomitancia de algunas de las voces más destacadas del panorama literario del continente en el territorio de la cartografía literaria, “explorando” espacios como Macondo de Gabriel García Márquez, Comala de Juan Rulfo, o Santa María de Juan Carlos Onetti, es decir, las que he llamado “las ciudades imaginarias de primera generación”, para distinguirlas de las de segunda, las que se fundan más recientemente y que establecen un diálogo problemático e irresuelto con sus ilustres predecesoras.

En el primer capítulo, analizo la situación relativa a una fase de la literatura latinoamericana (más o menos los años del *boom*) en la que el recurso de la ciudad literaria ha sido más difundido, y se ha vinculado al *topos* de la búsqueda identitaria en sentido post-colonial. Me ocupo de espacios como Comala, Macondo, Santa María, La Zona y Rumi, de su papel en el reconocimiento retrospectivo de la vivencia problemática del continente y de su proyecto utópico más o menos irrealizado.

En la parte central de mi estudio me ocupo de un *corpus* de textos publicados a partir de la segunda mitad de los noventa hasta llegar a la estricta contemporaneidad.

La llamada “generación McOndo” parece representar un nuevo empuje para volver a armar un discurso sobre el espacio imaginario: este caso parece configurarse como un intento de deconstrucción paródica –o hasta de un polémico ataque– de estas hipóstasis de América Latina –precisamente las ciudadelas de primera generación– emblema de un localismo que se ha convertido en un estereotipo.

En la antología *McOndo* y, sobre todo, en su prólogo, se proclama la inconsistencia de cierto fetichismo hacia el canon del realismo mágico y se celebra una visión de América Latina como sucursal triunfante de la globalización. Por lo tanto, se vuelve a hablar de la identidad del continente, intentando quitarle el provincianismo y el localismo para abrazar lo global. Sin embargo, en la antología, he verificado que la construcción “sonriente” de este *brand* –el de la América Latina globalizada– produce fricciones con los datos que provienen de los cuentos, en los que la modernidad de las metrópolis latinas parece más problemática de lo que emerge del prólogo. En realidad, McOndo es una ciudad de papel y un no-lugar donde la globalización, más que existir, se simula.

La dialéctica McOndo-Macondo ha sido central en el estudio de los espacios literarios de segunda generación, cuyos fundadores son principalmente escritores que adhieren a la antología, pero que, sucesivamente, adoptan una postura completamente diferente. La mayoría de estas nuevas ciudades literarias mantienen una posición ambigua con respecto a la diatriba McOndo-Macondo, quedándose a medio camino, en una especie de limbo entre el anhelo de globalidad y la nostalgia de lo local, entre los fantasmas del pasado y una ciudad literaria que nunca llega a ser literatura.

El primer espacio que abordo es Vertiente Baquedano, la ciudadela fundada por el chileno Sergio Gómez. Se trata de un pueblo pequeño en los pies de los Andes, donde frecuentemente los personajes huyen de la grande metrópolis latinoamericana. Sin embargo, no consiguen encontrar alivio en esta comunidad bastante cerrada, tradicionalista y retrógrada, que parece ocultar un pasado oscuro. Lo global y lo local coexisten, y resultan ser igualmente insoportables, en un continente suspendido entre la herencia de un pasado pre-moderno (rural, regional, telúrico) y su ambición de modernidad, verticalidad, virtualidad. El boliviano Edmundo Paz Soldán propone su versión de la ciudad imaginaria fundando Río Fugitivo. Por un lado, este espacio parece confirmar el axioma mcondista de la nueva metrópolis latinoamericana, una ciudad del futuro, de la virtualidad y de la invasiva

contaminación con los aportes y las influencias procedentes del Norte. Por otro lado, las continuas referencias al *boom*, filtradas por la parodia postmoderna, nos permiten imaginar que este afán deconstructivista hacia los productos de esta época literaria oculta una profunda nostalgia hacia sus célebres espacios literarios. Paz Soldán demuestra toda la problemática de un rechazo apriorístico de las imágenes identitarias procedentes del *boom*, creando un lugar invivible e insatisfactorio, donde cuando se desdibuja el ideal mcondista, retorna inexorablemente el recuerdo de Macondo. Sucesivamente, analizo el caso de Canciones Tristes, la ciudadela esquizofrénica, inestable, errabunda fundada por el argentino Rodrigo Fresán. Se trata de un lugar volátil, una pequeña América Latina portátil que parece vagabundear por el tiempo y el espacio, a través de la cual el escritor intenta recobrar su traumático pasado local, reinventándolo o revisándolo gracias a la influencia de la cultura *pop* y de los delirios de la ciudad postmoderna. Por último, otro espacio limbo del que me ocupó es Angosta, la ciudad imaginaria fundada por Héctor Abad Faciolince. Esta violenta, peligrosa y corrupta metrópolis colombiana es un espacio que ha perdido toda posibilidad de significar el pasado y que, por eso, a partir de la observación realística de la Colombia actual, se convierte en una especie de distopía futurista que, de todas maneras, no deja de referirse nostálgicamente a las ciudadelas de primera generación. Angosta parece oscilar entre la nostalgia del *boom* y la necesidad de representar –exacerbándola– la realidad actual, es decir, entre la reminiscencia de Macondo y la voluntad de fundar un McOndo-*noir* donde remarcar y denunciar los vicios, las contradicciones y las peores tendencias sociales de la contemporaneidad.

En general, podemos decir que todas las ciudades que acabamos de mencionar representan lugares disputados a la textualización del espacio imaginario de primera generación, a la deconstrucción postmoderna, al repliegue reflexivo de la función sociológica adoptada por ciudadelas como Comala, Macondo o Santa María. Por eso, representan un limbo donde lo global y lo local entran en una dinámica estéril que no puede satisfacer.

Roberto Bolaño con su Santa Teresa desempeña un papel más avanzado en la gestión del fenómeno de las ciudades imaginarias, superando el repliegue postmodernista de la textualización y recobrando toda seriedad, es decir, toda la carga cultural que el recurso tenía en los tiempos de Macondo. Latinoamérica, para Bolaño, es un espacio programáticamente de frontera. Santa Teresa es una metrópolis espantosa, decadente y extremadamente violenta, cuyas problemáticas remiten a la irresuelta interacción entre el norte y el sur del mundo. Una ciudad que encuentra su parcial contrapunto en la realidad en Ciudad Juárez, con la que comparte el triste fenómeno de los feminicidios. Esta *bordertown* llega a expresarse completamente en las cinco secciones de la novela *2666*, convirtiéndose en la patria de lo fronterizo, declinado en cinco acepciones diferentes: es la ciudad que guarda el secreto de un escritor enigmáticamente universal que reúne a sus críticos dándole cita en este lugar donde la literatura se expone a la intemperie y se enfrenta cara a cara con la naturaleza diseminada del signo identitario contemporáneo; es el lugar que condensa en sí el valor simbólico de la diáspora contemporánea, un país fantasmal de los desterrados, una verdadera patria del exilio; es el escenario donde la identidad se libra de sus ancestros y arquetipos culturales, el “cementerio olvidado” o “el basurero” donde se problematizan todas las barreras sectoriales y donde se desmantelan y entierran todos los estereotipos de nuestras culturas; es el espacio donde parece borrarse la frontera entre realidad y ficción y donde se acepta sin extrañamiento la falta de verosimilitud, lo sobrenatural de la violencia que se erige como sistema; es la patria donde se certifica la imposibilidad de identificar a los culpables de la historia reciente latinoamericana y

universal. Santa Teresa es un espacio donde se vuelve a hablar de la especificidad del continente, relacionándola con el papel ejemplar y paradigmático que desempeña en el contexto del desastre geopolítico universal. Aquí se condensan todos los irresueltos sociopolíticos del primer mundo y, por eso, es necesario que todos los personajes converjan en esta ciudad para enfrentarse con la naturaleza de su propia identidad. La propuesta de Bolaño es la de superar la indecisión de las ciudades de segunda generación para crear un espacio donde representar América Latina como metástasis avanzada del cáncer occidental. Pasando por alto McOndo, Santa Teresa parece recobrar la gran vocación cultural y ética de las ciudadelas de primera generación (*summa* y propuesta): esta nueva versión de la cartografía imaginaria representa una verdadera tercera vía que se desmarca de los recientes tentativos de reescribir de manera “incierto” la ciudadelas del *boom* en la época de la globalización, y revela la naturaleza paradigmática y seria de la necesidad de recrear a través de la imaginación un mito sobre la identidad latinoamericana y universal.

Palabras clave: identidad cultural, ciudad imaginaria, literatura hispanoamericana, soledad, frontera.

Abstract

Il mio lavoro nasce dalla constatazione che, a partire da metà del secolo scorso, v'è stata una sorta d'esplosione del fenomeno delle città immaginarie nei romanzi del cosiddetto *boom* latinoamericano. Ho cercato, quindi, di dar voce a questa non casuale concomitanza nel "luogo letterario" di alcune delle voci più singolari del panorama letterario del continente, analizzando inizialmente celebri spazi come Macondo di Gabriel García Márquez, Comala di Juan Rulfo, o Santa María di Juan Carlos Onetti, definendoli, per comodità, "spazi letterari di prima generazione". Successivamente, ho denominato "di seconda generazione" le città sorte in epoca molto più recente, le quali, a loro modo, instaurano un dialogo, problematico ed irrisolto, con le illustri predecessore.

Nel primo grande capitolo della mia tesi faccio, dunque, il punto della situazione per quanto riguarda la fase della letteratura latinoamericana in cui l'espedito della fondazione di città immaginarie è stato più pervasivo (ovvero il *boom*) e si è ricollegato al topos della ricerca dell'identità in senso postcoloniale. Mi sono occupato di cittadelle come Comala, Macondo, Santa María, "la zona" e Rumi e del ruolo che hanno avuto nella ricognizione retrospettiva del vissuto problematico del continente latinoamericano nonché della progettualità utopica più o meno irrealizzata di questi spazi.

Nella parte centrale del mio studio mi occupo di un corpus di testi pubblicati a partire dalla seconda metà degli anni novanta fino ai primi anni zero.

La ripresa del discorso sullo spazio immaginario su nuove basi sembra partire proprio dalla cosiddetta "generazione McOndo" e pare nascere come un tentativo di decostruzione parodica, se non addirittura di attacco polemico, a quelle ipostasi dell'America Latina, ovvero le cittadelle di prima generazione, intese come emblema di un localismo divenuto stereotipo.

Nell'antologia McOndo e soprattutto nel suo prologo, viene sbandierata l'inconsistenza di un attaccamento quasi feticista ai canoni del realismo magico e viene proclamata la nuova visione dell'America Latina come succursale trionfante della globalizzazione. Si lavora quindi con l'identità continentale nel tentativo di sprovvincializzarla ed abbracciare il globale a spese del locale. Tuttavia, nell'antologia ho potuto verificare che la costruzione sorridente del *brand* dell'America Latina globalizzata produce frizioni con i dati provenienti dai racconti, dove questa modernità della megalopoli latina appare ben più problematica di quanto enunciato nel prologo. A ben pensarci, quindi, McOndo risulta essere più semplicemente una città di carta, un non-luogo dove la globalizzazione più che affermarsi viene simulata.

La dialettica fra McOndo e Macondo, è stata quindi centrale nello studio degli spazi letterari di seconda generazione, i cui fondatori sono in gran parte scrittori che partecipano all'antologia ma che, successivamente, adottano un posizione differente. La gran parte di queste nuove città letterarie, al di là dell'apparenza, manterranno una posizione ambigua rispetto alla diatriba McOndo-Macondo, rimanendo sospese a metà strada, in una specie di limbo fra l'anelo di globalità e la nostalgia del locale, fra i fantasmi del passato ed una città letteraria che non diverrà mai letteratura.

Il primo spazio esplorato è Vertiente Baquedano, la cittadella immaginaria fondata dal cileno Sergio Gómez. Si tratta di una piccola cittadina ai piedi delle Ande cilene dove sovente i personaggi fuggono dalla grande metropoli latinoamericana, senza, tuttavia, trovare conforto in questa comunità piuttosto chiusa, bigotta e retrograda che sembra occultare un passato oscuro. Il globale ed il locale coesistono e sono ugualmente insopportabili in un continente sospeso fra l'eredità di un passato pre-moderno (rurale, regionale, tellurico) e la sua ambizione di modernità, verticalità, virtualità. Il boliviano

Edmundo Paz Soldán propone, invece, la sua versione della città immaginaria latinoamericana fondando Río Fugitivo. Da un lato, questo spazio sembra confermare l'assioma mcondista della nuova metropoli latinoamericana come città del futuro, della virtualità, della massiccia contaminazione con gli apporti provenienti dal nord. D'altro canto, i continui riferimenti al *boom*, letti in ottica di una parodia postmoderna, ci aiutano a ipotizzare che tutto questo affannoso decostruttivismo verso i prodotti di quest'epoca letteraria celi in realtà una profonda nostalgia verso i suoi celebri spazi letterari. Paz Soldán dimostra tutta la problematicità di un rifiuto aprioristico delle immagini identitarie provenienti dal *boom* creando un luogo invivibile ed insoddisfacente, dove giusto quando inizia a indebolirsi l'ideale mcondista, riacquista forza il ricordo di Macondo. Passo poi ad esaminare Canciones Tristes, la schizofrenica, instabile ed errante cittadella immaginaria fondata dall'argentino Rodrigo Fresán. Si tratta di un luogo volatile, una piccola America Latina portatile, senza fissa dimora nel tempo e nello spazio, attraverso la quale lo scrittore prova a recuperare un traumatico passato locale, reinventandolo o rivisitandolo grazie alla contaminazione della cultura *pop* e dei deliri della città postmoderna. Infine, l'ultimo spazio limbo che analizzo è Angosta la città immaginaria fondata da Héctor Abad Faciolince. Questa violenta, pericolosa e corrotta metropoli colombiana è uno spazio che ha perso la possibilità di significare il passato e che, quindi, a partire dall'osservazione realistica della Colombia attuale, si converte in uno specie di distopia futurista, senza però smettere di riferirsi nostalgicamente alle cittadelle di prima generazione. Angosta oscilla, quindi, fra il ricordo melanconico del *boom* e la necessità di rappresentare -esacerbandola- la realtà attuale, ovvero fra la reminiscenza di Macondo e la volontà di fondare un McOndo-*noir* dove rimarcare e denunciare i vizi, le contraddizioni e le peggiori tendenze sociali della contemporaneità latinoamericana.

In fondo, si tratta di luoghi deputati alla testualizzazione dello spazio immaginario di prima generazione, alla decostruzione postmoderna, al ripiegamento autoriflessivo della funzione sociologica acquisita dalle cittadelle come Comala, Macondo o Santa María. Rappresentano, quindi, un limbo in cui il locale ed il globale entrano in una dinamica sterile che non può mai soddisfare.

Roberto Bolaño grazie alla sua Santa Teresa ricopre un ruolo simbolico più avanzato per quanto riguarda la gestione del fenomeno delle città immaginarie, andando oltre il ripiegamento postmodernista della testualizzazione e recuperando tutta la serietà, ovvero tutto il peso culturale, che tale espediente letterario aveva all'epoca di Macondo. L'America Latina per Bolaño è uno spazio programmaticamente di frontiera. Santa Teresa è una metropoli spaventosa, decadente ed estremamente violenta, le cui problematiche rimandano all'irrisolta interazione fra nord e sud del mondo. Una città che trova un parziale contrappunto nella realtà in Ciudad Juárez, con la quale condivide il triste fenomeno dei femminicidi. Questa *bordertown* trova la sua massima espressione nelle cinque sezioni del romanzo *2666*, convertendosi nella patria de "lo fronterizo", declinato in cinque accezioni differenti: è la città che custodisce il segreto di uno scrittore enigmaticamente universale che riunisce i suoi critici dandogli appuntamento in questo luogo dove la letteratura si espone alle intemperie e si ritrova faccia a faccia con la natura disseminata del segno identitario contemporaneo; è il luogo che condensa il valore simbolico della diaspora contemporanea, il paese fantasma degli esuli, una vera patria dell'esilio; è lo scenario dove l'identità si libera dai suoi archetipi culturali, il cimitero dimenticato dove si problematizzano tutte le barriere settoriali e dove si smantellano e seppelliscono gli stereotipi delle nostre culture; è lo spazio dove la frontiera fra realtà e finzione sembra assottigliarsi e dove si accetta in modo privo di straniamento la mancanza di

verosimiglianza, il sovranaturale della violenza erta a sistema; è la terra dell'impossibilità di risalire ai colpevoli della storia recente latinoamericana ed universale. Santa Teresa è uno spazio dove si torna a parlare della specificità del continente, relazionandola con il suo ruolo esemplare e paradigmatico che svolge nel contesto del disastro geopolitico universale. Qui si condensano tutti gli irrisolti sociopolitici del primo mondo e per questo in 2666 è necessario che tutti i personaggi convergano a questa città per scontrarsi con la natura stessa della propria identità. La proposta di Bolaño è di superare l'indecisione delle città di seconda generazione per creare uno spazio dove si rappresenti un'America Latina intesa come metastasi avanzata del cancro occidentale. Andando oltre McOndo, Santa Teresa recupera la gran vocazione culturale ed etica delle cittadelle di prima generazione (*summa* e progetto): questa nuova versione della cartografia immaginaria rappresenta, quindi, una vera e propria terza via che si smarca dai recenti ed incerti tentativi di riscrivere gli spazi identitari del *boom* nell'era della globalità e rivela la natura seria e paradigmatica della necessità di ricreare attraverso l'immaginazione un mito sull'identità latinoamericana.

Parole chiave: identità culturale, città immaginaria, letteratura ispanoamericana, solitudine, frontiera.

Le città come i sogni
sono costruite di desideri e di paure.

Italo Calvino, *Le città invisibili*

1. INTRODUCCIÓN

Latinoamérica, el fértil territorio de la cartografía imaginaria

Esta breve introducción me permite explicar cuál ha sido la pregunta basilar desde que nació la idea de plantear este estudio sobre las ciudades imaginarias en la literatura hispanoamericana contemporánea. El simple hecho de ambientar novelas y cuentos en lugares ficticios, más o menos verosímiles, no es una característica peculiar o una marca exclusiva de la contemporaneidad y de Latinoamérica. En la antigüedad abundan casos de espacios imaginarios, comunidades arquetípicas o ciudades maravillosas: pensemos, por ejemplo, en la Atlántida descrita por Platón en los diálogos *Timeo y Critias*, o en su rescritura por mano de Francis Bacon en *New Atlantis* (1627), y también en la idílica Arcadia o en la Utopía de Tomás Moro. En cambio, si nos referimos a la contemporaneidad, merece la pena citar el caso de Italo Calvino que, en 1972, publicó *Le città invisibili* (Calvino, 2011), novela en la cual el protagonista, Marco Polo, relata al Gran Kan sus viajes a lo largo del vasto imperio, describiendo minuciosamente las improbables y variopintas ciudades visitadas. En los retratos proporcionados por el viajero italiano, sin embargo, son inconfundibles las huellas que deja de su tierra natal: el recuerdo de cada ciudad no puede no contaminarse con algo que remite a una Venecia que hace muchos años Marco Polo abandonó para explorar el mundo. Se trata, entonces, de ciudades invisibles de las que se sirve al narrador para recuperar la memoria de los lugares de su vida con la sorprendente ayuda de la fantasía.

Aún más conocido del ejemplo de Calvino, es el caso del escritor que muchos literatos hispanoamericanos¹ consideran un maestro. William Faulkner, premio Nobel de literatura en 1949, ha sido ciertamente una de las voces que más han influido en el

¹ Juan Carlos Onetti escribió su personal esquela fúnebre de Faulkner en un artículo titulado “Requiem por Faulkner” (Onetti, 1976 B: 164-167) en el que rinde homenaje a el que considera como su gran maestro.

imaginario de los escritores del *boom* latinoamericano, los cuales no pudieron no considerar ejemplar el uso que Faulkner hizo de la cartografía imaginaria al crear el célebre condado de Yoknapatawpha. Este lugar, del que el narrador estadounidense también traza un mapa al comienzo de la novela *Absalom, Absalom!* (1936), se convierte en el escenario privilegiado de la poética de Faulkner, caracterizando casi toda su producción, desde *The Sound and the Fury* (1929) hasta llegar a *The Mansion* (1959). Inspirándose en el condado de Lafayette, en Misisipi, Faulkner funda este espacio sin ningún trabajo de investigación: para que en su mente se delinearán los rasgos de este condado ficticio solo se sirvió de la imaginación para reconstruir los territorios de su pasado en el Sur de los Estados Unidos.

Esta inmensa zona rural se convierte frecuentemente en el verdadero objeto del novelar faulkneriano, aunque podría ser inexacto considerar Yoknapatawpha como el lugar simbólico y emblemático del *deep South*. Más precisa es la definición de este “Sur en miniatura” como “a place within the South” (Aiken, 1979: 331). De hecho, Faulkner, que bien conoce el folklore y el patrimonio de la tradición oral de su tierra, construye los fundamentos de su mítico espacio recuperando la historia del Sur y mezclándola con las reminiscencias personales de su infancia. De todas maneras, la intención del escritor no es la de eternizar su tierra natal a través de su apología. Faulkner tiene pretensiones más universales y simplemente, al escribir “of universal, mutual experience of the human heart” (Aiken, 1979: 348), usa las herramientas más eficaces de las que dispone: los recuerdos más vivos del Sur. En este sentido, es muy sugestiva la definición que Irwin transmite de este condado imaginario, cuando habla de Yoknapatawpha como del lugar donde todo el mundo ha vivido y del que, además, algunas personas provienen (Irwin, 1975: 21). Como veremos, muchas de las ciudadelas que analizaremos presentarán analogías con el condado creado por Faulkner, con el que plantean un intenso diálogo que resulta evidente en la construcción de espacios como, por ejemplo, Santa María de Juan Carlos Onetti.

Compilar una lista de todas las cartografías imaginarias parece casi imposible y el corpus que se podría obtener con solo intentar armar este “catálogo” sería demasiado

heterogéneo para tratar de entender verdaderamente el fenómeno. Dicho de otra manera, no todas las ciudades imaginarias son iguales y lo que cambia, más allá de sus características, es precisamente la finalidad para la que se fundan. Por eso, en esta tesis, lo primero que tendremos que preguntarnos es cuáles son los elementos distintivos y caracterizadores de las ciudades literarias latinoamericanas del siglo XX. Me parece necesario empezar dibujando el retrato de los que llamaremos espacios de primera generación, es decir, la tríada Macondo-Comala-Santa María y otras ciudadelas que se fundan hacia mitad de siglo. En segundo lugar, me centraré en las cartografías más recientes, las que nacen en la estricta contemporaneidad, para indagar la naturaleza de la relación que establecen con sus ilustres predecesoras y para observar la evolución de este modelo en la época de la globalización.

No cabe duda de que no puede ser casual el hecho de que, desde mediados del siglo XX, muchísimos escritores hispanoamericanos adoptaron lugares imaginarios como escenarios privilegiados donde ambientar las emblemáticas novelas y cuentos que proporcionaron a los lectores una perspectiva diferente y periférica sobre la identidad del continente. El corpus que tenía a disposición al comienzo de mi investigación era el que podemos definir como “canónico” (la mítica tríada Macondo-Comala-Santa María). Sin embargo, explorando el panorama de la literatura hispanoamericana contemporánea resulta bastante fácil encontrar otros ejemplos de cartografías imaginarias en el continente. Parece que desde la segunda mitad del siglo XX hasta la estricta contemporaneidad ha sido muy frecuente la fundación de espacios literarios en toda Latinoamérica y, por eso, cuando se habla de ciudades imaginarias, no se ha de considerar solamente a Rulfo, Onetti o García Márquez, sino más bien a una gran cantidad de escritores casi contemporáneos a los tres grandes maestros (Ciro Alegría o Juan José Saer, por ejemplo) o jóvenes literatos que se afirman sucesivamente (Edmundo Paz Soldán, Héctor Abad Faciolince, Rodrigo Fresán, Sergio Gómez hasta llegar a Roberto Bolaño).

Frente a esta impresionante explosión de la cartografía imaginaria en el continente, parece necesario delinear una precisa frontera entre las dos generaciones de escritores que poblaron la estirpe de los países literarios. Por un lado, tenemos las ciudadelas fundadas hacia la mitad del siglo XX por los grandes maestros como Rulfo, Onetti, Alegría, Saer o García Márquez: podemos llamar a estos lugares literarios como espacios de “primera generación” por la influencia que ejercieron en los años sucesivos en el imaginario colectivo de los escritores latinoamericanos, en cuyas obras todavía se encuentran homenajes o rescrituras de estas ciudades. La intertextualidad con los célebres espacios literarios del siglo XX y el intento de refundarlos o actualizarlos caracteriza la que podemos llamar “segunda generación” de ciudades imaginarias. Se trata de lugares palimpsestos que tienen evidentes deudas con sus predecesoras y que comparten con estas la finalidad de hablar definitivamente de la identidad del continente.

Entonces, trataré de encontrar este hilo conductor que une todos los espacios de la imaginación fundados en América Latina en los últimos 70 años para comprender el fenómeno y las razones que convirtieron esta periferia del mundo en el lugar privilegiado de la cartografía imaginaria contemporánea.

2. LAS CIUDADES-CONTINENTE: CARTOGRAFÍAS IMAGINARIAS DE PRIMERA GENERACIÓN

Resulta casi imposible encontrar textos de crítica literaria sobre la novela hispanoamericana del siglo XX donde no se hable de la importancia de Macondo, Comala o Santa María. Estas ciudades imaginarias constituyen la marca distintiva que no se puede ignorar al hablar de la poética de grandes maestros como Gabriel García Márquez, Juan Rulfo y Juan Carlos Onetti. Por eso, es muy fácil encontrar largas reflexiones sobre la construcción del espacio literario y su función en las obras más conocidas de esta generación. Rosalba Campra se refiere a estas ciudadelas hablando de fundaciones míticas (Campra, 1998: 59-63) y, por ejemplo, afirma que Onetti inventa Santa María para huir de la ciudad donde vivía –Buenos Aires– y analiza cómo este espacio se convierte, en las novelas del escritor uruguayo, en una utopía de la desesperanza (Campra, 1998: 59), paradoja que, como veremos, indica el carácter proyectual del célebre espacio onettiano y, al mismo tiempo, señala el germen del fracaso que ineluctablemente se esconde dentro todo acto fundacional.

Me parece necesario analizar la situación relativa a una fase de la literatura (más o menos los años del *boom*) en la que el recurso de la ciudad literaria ha desempeñado un papel central en la poética de los escritores latinoamericanos, y se ha vinculado al *topos* de la búsqueda identitaria en sentido post-colonial. Lo que quiero plantear en este capítulo es una panorámica que acerque todos estos distintos espacios tratando así de delinear el perfil general de la ciudad imaginaria latinoamericana de mediados del siglo XX, describiendo modalidades, formas e intenciones creativas que presiden este fenómeno en el continente. Un buen punto de partida, según mi parecer, puede ser esta afirmación que también proviene del ensayo de Campra:

[...] la Santa María de Onetti, el Macondo de García Márquez se proyectan sobre América Latina como utopías capaces de dar forma e inteligibilidad a lo real: son al mismo tiempo *summa* y propuesta. (Campra, 1998: 59)

Summa y propuesta, parecen ser los dos conceptos clave que se han de tener en consideración hablando de las ciudades imaginarias de primera generación. Si, por un lado, estos espacios no pueden ocultar su dimensión utópica, por el otro, estas “reconstrucciones” ficticias parecen reescribir o reinterpretar la realidad latinoamericana, confiriéndole “forma e inteligibilidad”.

Más precisamente, en estas ciudadelas imaginarias registramos una constante tensión entre la toma de conciencia retrospectiva de la vivencia problemática del continente y su proyecto utópico (que a veces puede activarse como plataforma para la frustración). De hecho, como veremos, las propuestas planteadas a través de estos espacios resultan siempre marcadas por el estigma del fracaso. El mismo Macondo (probablemente la ciudadela imaginaria latinoamericana que ha sido más estudiada por los críticos de todo el mundo), en el imaginario colectivo, casi se ha convertido en una mera utopía palingenésica localista utilizada para recuperar un origen (mítico) de manera abstracta.

En este capítulo, por supuesto, me voy a centrar en las tres célebres ciudades imaginarias latinoamericanas: Macondo de García Márquez (a partir de su papel en *Cien años de soledad*), Comala de Juan Rulfo (en *Pedro Páramo*) y Santa María de Juan Carlos Onetti (tomando en consideración el llamado ciclo de Santa María compuesto por las novelas *La vida breve*, *Juntacadáveres*, y *El astillero*). Sin embargo, también voy a referirme a otros espacios que esta tríada “sagrada” parece haber ocultado por exceso de notoriedad, ciudadelas menos conocidas que fueron sido fundadas durante esos mismos años. Por lo tanto, me ocuparé también de Rumi (en realidad, un antecedente) del peruano Ciro Alegría (aldea andina que encontramos en la novela *El mundo es ancho y ajeno*), y de “la zona”, el escenario de muchas novelas y cuentos del argentino Juan José Saer.

En los siguientes dos apartados trataré de registrar la oscilación simbólica de estos espacios entre su dimensión utópica y la voluntad de condensar la vivencia del continente, para finalmente verificar el papel de las ciudadelas de primera generación en el debate identitario latinoamericano.

2.1 El espejo de la soledad: las ciudadelas de primera generación como *summa* de América Latina

En este apartado me dispongo a reflexionar sobre la manera en la que los espacios de primera generación representan la realidad problemática de su tierra hasta convertirse en “ciudades continente”, emblema y síntesis de toda Latinoamérica. La necesidad de fundar estos lugares literarios nace de la falta de representaciones satisfactorias del espacio “latino” percibida por los grandes maestros del *boom*.

La mera existencia de Comala y Macondo [...] contribuye al desenlace de un problema: el de la insuficiencia literaria ante la representación de América [...]. (Llarena en Navascués, 2002: 47)

Las imágenes procedentes de los textos anteriores –de la novela de la selva hasta la indigenista– habían suministrado una mirada parcial, estilizada y arbitraria del continente. Por eso, como señala Campa (1998), no ha de sorprendernos el extraordinario éxito obtenido por las grandes novelas como *Cien años de soledad* (1967) o *Pedro Páramo* (1955), que, a través de su gran difusión, contribuyeron a la construcción de una conciencia colectiva. Cada una de las ciudadelas imaginarias que se fundan a mediados del siglo XX se presenta como un primer intento de afirmación de la identidad colectiva latinoamericana, tras años de explotaciones y mistificaciones eurocéntricas.

Por supuesto, el espacio que suscitó mayor interés fue Macondo, de Gabriel García Márquez, una aldea cuyo impresionante repertorio crítico cuenta con algunas de las voces más importantes e influyentes de la literatura latinoamericana y global. Como señala Crovetto (1979), García Márquez recupera parte de la tradición folklórica de su tierra (el caribe colombiano) y crea mitos a partir de su historia personal: no cabe duda de que la inspiración de algunos episodios y personajes de la célebre saga de los Buendía proceden de los recuerdos de la infancia del escritor en Aracataca. Una zona donde la realidad puede ser mucho más irreal que la ficción (Arnau, 1971: 119) y puede ser resumida en esta aldea mágico realista donde “se representa el drama de la humanidad en forma tragicómica”

(Carreras González, 1974: 139). Muchos críticos evidencian el papel paradigmático en sentido universalista de Macondo que, por eso, no sería solamente la representación de Aracataca o Colombia, sino también de toda humanidad:

Macondo [...] es el mundo, y los macondinos representan a la humanidad misma, en su inútil lucha contra el dolor, la injusticia, la soledad y la muerte. (Carreras González, 1974: 140)

Macondo se convierte en un territorio universal, en una historia casi bíblica de las fundaciones y las generaciones y las degeneraciones, en una historia del origen y destino del tiempo humano y de los sueños y deseos con los que los hombres se conservan o destruyen. (Fuentes en Earle, 1981: 276)

Más allá de estas sugerencias universalistas, me parece que Macondo se vincula de manera mucho más profunda al tema de la identidad del subcontinente. De hecho, la ciudad de los espejos (o espejismos) llega a ser “el microcosmo de América Latina (Arnau, 1971: 39):

La storia pazzesca di Macondo diviene così simbolica di quella di tante città latino-americane: Potosí, Huancavelica, Manaus, Iquitos ecc.² (Paoli, 1981: 63)

Macondo es el sitio de la fundación histórica y de los orígenes míticos. [...] Allí coinciden y conviven los espectros del pasado y los ilusos del presente. Macondo es, además de centro mítico, un microcosmos de la problemática hispanoamericana. (Earle, 1981: 11)

Dicho de otra manera, parece que

Cien años de soledad [...] encierra una especial reflexión, mitificada y desmitificada, verídica y falseada, de la historia de América. (Cobo Borda, 1995: 461)

La saga de los Buendía parece, efectivamente, resumir gran parte de la historia de América: la fundación onírica de la ciudad de los espejos, sus albores cuando “el mundo era tan reciente” (García Márquez, 2011: 9), su edad de oro pre-moderna, la repentina llegada del futuro y de los extranjeros y su apocalipsis parecen condensar la vivencia del continente desde su descubrimiento hasta prefigurar su oscuro futuro. Todo se concentra en estos cien

² [La historia increíble de Macondo llega a ser simbólica de la de muchas ciudades latinoamericanas: Potosí, Huancavelica, Manaus, Iquitos, etcétera.]

años marcados por la soledad gracias a ese “tiempo curvo” (Segre, 1969) que caracteriza la narración de García Márquez.

En muchos aspectos, si Macondo nos recuerda algún espacio, ese es, sin duda, Rumi, de Ciro Alegría (un lugar que, de todas maneras, nace muchos años antes que la célebre aldea de los Buendía). Esta aldea del Perú andino –la verdadera protagonista de la obra maestra del escritor, *El mundo es ancho y ajeno* (1941)– presenta muchas características que recuerdan a Macondo, especialmente en sus albores. Se trata de una aldea pequeña, mítica, rural. Un espacio intacto donde la naturaleza se presenta con toda su vitalidad, influyendo en la actitud de los personajes, gente pasional, instintiva y profundamente vinculada a su tierra. Con el célebre espacio de *Cien años de soledad*, Rumi parece compartir también el triste destino causado por la llegada de la modernización. Si, con la irrupción de la compañía bananera en Macondo, García Márquez pone el acento en la explotación de América y de sus recursos naturales por parte de las multinacionales extranjeras, en Rumi, cuyos habitantes tienen que huir de su pueblo y buscarse la vida en las zonas más modernas y “civilizadas” de Perú, Alegría denuncia la avaricia de los poderosos y ricos hacendados, una nueva clase dirigente que, sin escrúpulos y con la complicidad del gobierno central, quiere arrebatarle la tierra a sus legítimos propietarios.

El mundo es ancho y ajeno se inscribe en la tradición de la novela indigenista peruana, aunque, precisamente, gracias a la peregrinación de los habitantes de Rumi por un Perú en los albores de su modernización, acaba por “fundar la realidad peruana” (Losada, 1976). La novela se propone representar todo un país en una época de profundos cambios socio-culturales y, a través de la fundación de Rumi, pretende dar voz a una parte de la sociedad peruana de la que el proceso de modernización parece (o quiere) olvidarse: estos expropiados que, tras perder todo lo que tenían, terminan convencidos de que “pa nosotros, los pobres, el mundo es ancho y ajeno” (Alegría, 2000: 625). Me parece evidente que Rumi representa una parte de la identidad latinoamericana justo a través de la mirada endémica y desencantada de unos protagonistas silenciados de su historia reciente. La

denuncia social se encarna con fuerza en las palabras de Rosendo Maquí, el alcalde indio de Rumi:

Rosendo Maquí no lograba explicarse claramente en la ley. Se le antojaba una maniobra oscura y culpable. Un día, sin saberse por qué ni cómo, había salido la ley de contribución indígena, según la cual los indios, por el mero hecho de ser indios tenían que pagar una suma anual. [...] Los comuneros y colonos decían: «¿Qué culpa tiene uno de ser indio? ¿Acaso no es hombre?» Bien mirado, era un impuesto al hombre. En Rumi, el indio Pillco juraba como un condenado: «¡Carajo, habrá que teñirse de blanco!» Pero no hubo caso y todos tuvieron que pagar. [...] Así era la ley. Rosendo Maquí despreciaba la ley. ¿Cuál era la que favorecía al indio? (Alegria, 2000: 126-128)

Rosendo Maquí denuncia la injusticia del moderno sistema judicial en Perú, un nuevo aparato de leyes y normas que quieren cancelar todos los derechos de los indios. El alcalde de Rumi observa esta sistemática explotación de su aldea y tiene que aceptar pasivamente las consecuencias (el éxodo de los habitantes hacia metrópolis como Lima), tal como José Arcadio Segundo asiste impotente a la matanza en la estación de Macondo (referencia a la masacre de las bananeras en Colombia en 1928). Sugestivamente, casi podemos considerar la función de denuncia como el *trait d'union* no solo entre Rumi y la célebre aldea de los Buendía (aunque son evidentes las diferencias entre estos dos espacios que se fundan en una novela indigenista y en la obra maestra del realismo mágico), sino también entre estos dos espacios de primera generación y otro menos conocido que nace durante el *boom* y que sobrevive a este fenómeno literario desarrollándose hasta el final del siglo XX. Se trata de la ambientación que confiere coherencia a muchas obras del argentino Juan José Saer, un escenario indefinido al que el escritor se refiere sin utilizar un topónimo preciso. Si se toman en consideración colecciones de relatos como *En la zona* (1960) o *Lugar* (2000) (títulos ya de por sí emblemáticos), se puede verificar la existencia de este lugar saeriano llamado simplemente “la zona”. Esta ciudad literaria, en muchos aspectos recuerda a Santa Fe (la ciudad natal de Saer, que el escritor abandona para estudiar en París y luego mudarse definitivamente a Francia en los años de la dictadura militar), aunque no representa su simple reflejo literario, sino que, más bien, llega a ser algo más genérico y

desdibujado: un espacio voluntariamente indefinido que solo se caracteriza por las historias y las personas que transitan por allí. Todas las novelas y cuentos de Saer (a partir de *En la zona*) parecen formar parte de una única gran narración en la que se alternan unos personajes recurrentes (como Barco, Tomatis o la Chola) y donde “la zona” se presenta como el telón de fondo desdibujado de sus acciones. Casi siempre se trata de episodios del mundo del hampa en los que el sexo, la violencia y la adicción al alcohol y a las drogas representan unas costumbres comúnmente aceptadas. A mi manera de ver, si, por un lado, la zona es todo lo contrario a un espacio edénico, feliz e incontaminado, por el otro, la inclusión de matices de la realidad –como la violencia, la corrupción o la adicción–, muy lejos de ser considerados utópicos, permite a este lugar ser más creíble y verosímil. Sin embargo, como señala Lucero (2006: 53), se trata de un lugar del que Saer remueve otras “zonas”: la familia, la escuela, el ejército, es decir, contextos tradicionales que amenazarían con evocar el fantasma de la dictadura, el gran trauma colectivo que marca de manera indeleble las vidas de los literatos argentinos de su generación. Hablar del mundo del hampa para Saer significa también ignorar a propósito las esferas de sus recuerdos que le obligaron a autoexiliarse. De modo que, la ciudad imaginaria saeriana se encarga de representar un aspecto peculiar y dramático de Latinoamérica en su evolución política y sociocultural, a través de la omisión evidente y explícita de una parcela dolorosa de la realidad que, de esta manera, proyecta sombras inquietantes en la zona, *summa* voluntariamente incompleta de un continente herido por las dictaduras y la violencia post-democrática.

Por último, una denuncia social, que en parte recuerda la de Macondo, Rumi y la zona, me permite hablar de otro célebre espacio imaginario de primera generación, o sea, Comala, la mítica aldea de *Pedro Páramo*. La narración de esta obra maestra de la literatura latinoamericana se alterna en tres tiempos distintos que identifican tres Comala diferentes: los recuerdos de Dolores Preciado que retornan a la mente de su hijo y los *flashbacks* de la infancia de Pedro Páramo dibujan una Comala lejana, edénica, próspera; los episodios

relativos a la toma del poder por parte del cacique y su auge describen una Comala más cercana, una aldea que se está dando cuenta de las injusticias sociales que tiene que sufrir por la conducta despótica de Pedro Páramo, pero que no logra rebelarse contra la tiranía; por último, la narración del viaje de Juan Preciado nos acerca a la Comala del presente, un lugar funéreo e infernal, una necrópolis poblada por voces y lamentos. Esta yuxtaposición de las tres Comala parece hacerse cargo de una denuncia, en parte, contra la actitud pasiva de los habitantes de la aldea (concepto que evoca el *leit motiv* de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz), y, sobre todo, contra los caciques, los líderes revolucionarios o contra-revolucionarios, o sea, todos los que detenían o aspiraban al poder en un México en los albores de su proceso de modernización: Rulfo marca el paso de los episodios que han convertido una próspera aldea en una necrópolis, denunciando la avaricia, la ambición por el poder y los vicios que la condenaron.

Otras huellas identitarias del país centroamericano que se representan en Comala parecen provenir de la recuperación de la herencia histórico-mítica del ser mexicano por parte de Rulfo³. Comala es, evidentemente, el manifiesto del México rural, folklórico, pre-moderno de la infancia de Rulfo:

La fidelidad de Rulfo a sus raíces, al medio en que nació, a los habitantes que transformaría en personajes, estaba enclavada en las tierras pedregosas de Jalisco. Y con la adustez de ese paisaje intentó crear un estilo. (Ruffinelli, 1980: 17)

El mismo escritor, en algunas entrevistas (por ejemplo: Roffé, 1992: 26-27), admite que la inspiración para fundar Comala le vino cuando volvió al pueblo de su infancia treinta años después y lo encontró deshabitado. De hecho, la zona rural de Jalisco y su folklore pueden considerarse los fundamentos de un espacio que revive y “vuelve a morir” en *Pedro Páramo*. Esta atención hacia su tierra y sus tradiciones por parte de Rulfo se traduce, también, en la trasposición de los grandes mitos de la mexicanidad en Comala. En este

³ Me parece sintomático que el mismo Rulfo haya confesado haberse inspirado mucho en la tradición oral de su tierra para sus narraciones, en particular, en las historias que le contaba su tío Celerino (de hecho, *El llano en llamas* originariamente se debía titular *Los cuentos del tío Celerino*).

sentido, el *topos* más utilizado es el de la orfandad, o sea, el de la eterna búsqueda de un origen de lo mexicano. Vuelve también el eterno mito de la Malinche (en este caso, sería Dolores Preciado la que encarna este “papel”), la gran madre de la nación mexicana seducida y abandonada por el tirano con el cual engendra su desgraciada descendencia. Juan Preciado es el huérfano por antonomasia, miembro de una estirpe de bastardos, hijos no reconocidos que buscan su propia identidad.

El viaje del hijo de Pedro Páramo a Comala puede ser definido como un viaje identitario, *topos* literario que parece unir también a los habitantes de Rumi –en el peregrinaje para encontrar su propio lugar en el Perú moderno– a los de Macondo –en el viaje iniciático de Riohacha a su aldea y en todas las expediciones de José Arcadio Buendía para poner a Macondo en contacto con los grandes inventos del mundo– y que, como veremos, tiene un valor simbólico fundamental si se considera la dimensión utópica de estos espacios literarios. En parte, esta idea vuelve también en *La vida breve* (1950) y *El astillero* (1961): al final de la primera novela, cuando realidad y ficción parecen cruzarse, para salvarse, el inepto Brausen huye de su ciudad (Buenos Aires) y termina refugiándose en Santa María, la ciudad que ha fundado en su fantasía literaria; en la segunda, Junta Larsen vuelve a la misma ciudad, años después del fracaso de su prostíbulo (*Juntacadáveres*, 1964), para intentar afirmarse por última vez:

Son muchos los que aseguran haberlo visto en aquel mediodía de fines de otoño. Algunos insisten en su actitud de resucitado, en los modos con que, exageradamente, casi en caricatura, intentó reproducir la pereza, la ironía, el atenuado desdén de las posturas y las expresiones de cinco años antes; recuerdan su afán por ser descubierto e identificado, el par de dedos ansioso, listo para subir hasta el ala del sombrero frente a cualquier síntoma de saludo, a cualquier ojo que insinuara la sorpresa del reencuentro. (Onetti, 1989: 60)

El afán de Larsen por ser identificado y reconocido para “resucitar” su pasado, me permite definir su vuelta a la odiada Santa María como otro viaje identitario más, que se inscribe en la tendencia de otros protagonistas del *boom* a buscarse o reinventarse en las ciudades literarias (en este sentido Rumi representa la excepción: el pueblo andino es el

único del que los personajes tienen que huir; la consecuencia de este éxodo del *locus amoenus* es precisamente la pérdida de la herencia cultural, la tradición, la identidad).

A mi manera de ver, Santa María de Juan Carlos Onetti es un caso único en el panorama de la cartografía imaginaria de primera generación, y su función puede ser paradigmática en cuanto al desarrollo del espacio literario en los años del *boom*. Onetti, al fundar su ciudad, noveliza la crisis de la identidad personal en la gran ciudad latinoamericana (Molina, 1982). Una ciudad que se convierte en uno de los actores principales de las historias que se cuentan, participando activamente en la triste trayectoria de los frustrados personajes onettianos.

De hecho, en esta ciudad imaginaria se tematiza la lucha del individuo para preservar su identidad en una sociedad decadente y asfixiante que parece exigir el sometimiento del ser a los roles sociales, a las normas y a un destino abúlico. En Santa María dominan sensaciones como la frustración, el *taedium vitae* y la enfermedad, que parecen resumir perfectamente la condición social de los individuos en metrópolis latinoamericanas en continua expansión. La ciudad de Onetti, en cierto sentido, representa la otra cara de la moneda de Comala, Rumi, o Macondo. Si estas cartografías pueden considerarse la *summa* de un continente mítico, rural, mágico y telúrico, por otro lado, Santa María representa perfectamente los vicios y la depresión de una América Latina más urbana e imperfectamente moderna.

Todo lo que se propone dentro de Santa María, incluso su misma fundación, está marcado por el estigma del fracaso. Derrotas ya anunciadas o, por lo menos, previsibles si pensamos que la ciudad no nace en el sueño de un sabio fundador y tampoco es el fruto del ingenio de un hábil escritor: Santa María representa el espacio de la fuga que, en *La vida breve*, el publicista fracasado Brausen, un hombre aburrido, inepto y que acepta con pasividad el lento desgaste de su vida, se inventa para eludir una realidad insatisfactoria. Un Brausen-fundador fallido que fracasa inexorablemente también al fundar su escondite imaginario.

El fracaso me parece un importante *trait d'union* entre todas las ciudadelas imaginarias de primera generación que me ayuda a definir las como *summa* de la realidad latinoamericana. Efectivamente, fracasan tanto la convivencia edénica entre hombre y naturaleza en Rumi como el viaje identitario de Juan Preciado a Comala (aldea que desaparece tras la derrota sangrienta del “reino” del cacique Pedro Páramo); tanto el oclusivo y asfixiante contexto urbano de Santa María como la zona, o sea, un conjunto de ambientaciones de la depresión, la decadencia, la adicción y la delincuencia. Tampoco Macondo elude esta lógica de la derrota:

Macondo es el triste destino de la sociedad americana reconstruido en una serie de fracasos cómicos. (Earle, 1981: 11)

En cierto sentido, Macondo es el paraíso terrenal, la ocasión perfecta y única concedida al hombre para que realice aquí y ahora sus mejores deseos. [...] La fundación de Macondo [...] trae consigo al mismo tiempo que el goce de vivir las semillas de la destrucción que más adelante no dejarán en el pueblo piedra sobre piedra. (Carballo en Benedetti, 1969: 34)

La historia de los Buendía puede ser leída también como una incesante repetición de fracasos que marcan el paso de la evolución de Macondo. Los personajes de *Cien años de soledad* se enfrentan continuamente con la imposibilidad de cumplir con sus hazañas, planes o aspiraciones, empezando, precisamente, por el fundador de la aldea, José Arcadio Buendía, y su obsesión por poner Macondo en contacto con los grandes inventos del mundo. Fracasan guerras, sublevaciones y atentados, terminan trágicamente amores y largas amistades y hasta el mismo pueblo, la ciudad de los espejos soñada por José Arcadio Buendía, se encuentra con su apocalipsis, ya que “estaba previsto” que “las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra” (García Márquez, 2011: 495).

Casi podríamos llegar a pensar que la ciudad imaginaria de primera generación, que se propone dar forma e inteligibilidad a Latinoamérica, a través de la persistencia de la idea

de derrota, nos invita a leer toda la historia del continente como un gran fracaso, elemento característico e indeleble de su identidad.

Una directa consecuencia del fracaso es, sin duda, la soledad, condición prototípica de lo latino que, por eso, resulta ser el rasgo característico de estos espacios literarios:

Macondo condenado al aislamiento y a la soledad no puede evadir esa condición primaria. Los intentos por superarla conducen al fracaso, a la tragedia o a la muerte. Macondo ha de morir en la soledad. (Carreras González, 1974: 25)

No es solamente una condición que depende de “la falta de amor”, como contesta Gabriel García Márquez en una entrevista cuando le preguntan de dónde proviene la soledad de los Buendía (Mendoza; García Márquez, 1994: 97), sino que se trata de una condición atávica del hombre americano que, en parte, depende del aislamiento de su tierra: no es casualidad, en este sentido, que Rumi sea una ciudadela aislada en los Andes peruanos, Comala un pueblo de una zona desértica de México, Macondo una aldea en la selva donde resulta difícil comunicarse con el resto del mundo y que, por último, tanto la zona como Santa María representen escenarios urbanos donde el hombre, aunque viva a contacto con una gran multitud de gente, se siente cada vez más solo y desorientado. El aislamiento y la incomunicación parecen marcar el destino de las ciudadelas de primera generación, que representan, efectivamente, la identidad de un continente confinado en su “laberinto de la soledad” cuya salida, por otro lado, tal vez, puede vislumbrarse, precisamente, en estos espacios identitarios.

Por último, merece la pena señalar el punto de vista desde el cual se mira al continente a través de todas estas cartografías. En este sentido, el discurso parece centrarse exclusivamente en la(s) realidad(es) local(es) de América Latina y su “especificidad”. Los mismos viajes identitarios de los que ya hemos hablado solo se cumplen dentro del continente, y cuando, contrariamente, los personajes emigran lejos de esta periferia del mundo (a Europa o Estados Unidos especialmente), sus historias se desdibujan y dejan de ser centrales en las narraciones. Emblemáticos son los casos de los habitantes de Rumi, de

los que el lector puede seguir el éxodo que los lleva de su paraíso perdido al Perú más moderno, y, al contrario, de Amaranta Úrsula o José Arcadio Buendía (el hijo de Aureliano Segundo), de los que se pierden parcialmente las huellas cuando viajan a Europa, ya que a Macondo solo llega el eco distantes de sus historias a través de cartas o noticias fragmentarias.

En conclusión, me parece evidente que cada lugar literario en cuestión se propone representar y reconstruir una parcela de la realidad latinoamericana: mientras Macondo desempeña un papel más enciclopédico, al contraer y resumir la historia del continente en una epopeya de cien años, Rumi se centra más en la cuestión de los indígenas peruanos y su explotación; la zona y Santa María dibujan escenarios más urbanos, aunque el primero presta atención a los espacios de la depresión en los años de las dictaduras, mientras que el segundo enfoca los sinsentidos y la abulia de las modernas ciudades; por último, Comala trata de restituirnos el resumen histórico mítico del ser mexicano.

De todas maneras, todos estos espacios parecen responder al objetivo final de reflejar la identidad de un continente marcado no solo por el estigma del fracaso, sino, más bien, por la soledad:

[...] los progresos de la navegación que han reducido tantas distancias entre nuestras Américas y Europa, parecen haber aumentado en cambio nuestra distancia cultural. ¿Por qué la originalidad que se nos admite sin reservas en la literatura se nos niega con toda clase de suspicacias en nuestras tentativas tan difíciles de cambio social? ¿Por qué pensar que la justicia social que los europeos de avanzada tratan de imponer en sus países no puede ser también un objetivo latinoamericano con métodos distintos en condiciones diferentes? No: la violencia y el dolor desmesurados de nuestra historia son el resultado de injusticias seculares y amarguras sin cuento, y no una confabulación urdida a 3 mil leguas de nuestra casa. Pero muchos dirigentes y pensadores europeos lo han creído, con el infantilismo de los abuelos que olvidaron las locuras fructíferas de su juventud, como si no fuera posible otro destino que vivir a merced de los dos grandes dueños del mundo. Este es, amigos, el tamaño de nuestra soledad. (García Márquez, 1982)

2.2 Fundar ciudades imaginarias: la nueva y arrasadora utopía

Al final del precedente apartado he citado a Gabriel García Márquez y su discurso de aceptación del Nobel en 1982, titulado “La soledad de América”: este fragmento revela la naturaleza de la soledad del continente, denunciando su problemática evolución histórico-cultural. La conclusión del discurso, por otro lado, introduce un tema fundamental, sobre el cual se han expresado muchos críticos. El maestro colombiano termina hablando de una posibilidad para América Latina, de una segunda oportunidad, es decir, de una utopía:

Ante esta realidad sobrecogedora que a través de todo el tiempo humano debió de parecer una utopía, los inventores de fábulas que todo lo creemos nos sentimos con el derecho de creer que todavía no es demasiado tarde para emprender la creación de la utopía contraria. Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra. (García Márquez, 1982)

Evidentemente, el título de este apartado es un guiño voluntario a la célebre conclusión del discurso de García Márquez en Estocolmo. Estas palabras del escritor colombiano pueden ser interpretadas como una toma de conciencia de que, en Latinoamérica, la soledad puede convivir con la posibilidad de crear utopías. Como veremos, precisamente el acto fundacional, que nos restituye una ciudad-continente, espejo de la identidad latinoamericana, representa la “nueva y arrasadora utopía” de la que habla el escritor colombiano.

De hecho, la crítica se ha ocupado mucho de la dimensión utópica de las ciudades identitarias del *boom*. Por ejemplo, Aínsa subraya la implícita “nueva propuesta” que preside la fundación de lugares como Rumi, Macondo o Santa María, pueblos-isla (Aínsa, 1977: 176) que se conforman como:

[...] formulaciones literarias más cercanas al buscado encuentro del hombre con el espacio latinoamericano, una forma del encuentro vital consigo mismo. (Aínsa, 1977: 177)

Aquí el crítico llega a afirmar que las ciudadelas de primera generación, teóricamente, podrían representar el verdadero lugar para los latinoamericanos. Además de esta sugestión, me parece interesante tratar de averiguar si, más allá de estas definiciones programáticas, cada espacio puede, efectivamente, representar una propuesta identitaria nueva, es decir, voy a intentar verificar si existe, y de qué clase puede ser, el proyecto o propósito utópico que anima la fundación de estas cartografías imaginarias.

La primera pregunta que tenemos que tener en consideración es:

¿Por qué América ha propiciado con tanta fuerza la experimentación utópica, incluso más que en Europa? (Maciel, 1992: 38)

Para contestar podemos utilizar, otra vez, las palabras de Aínsa, según el cual América Latina resulta ser un fértil territorio para utopías porque disponía de tiempo y de espacio para la experimentación utópica. Más precisamente, según el crítico, el continente puede contar con un pasado que recuperar, un futuro para proyectar y un territorio donde fundar (Aínsa, 1997: 95).

Esta afirmación me lleva a reflexionar sobre una ciudadela cuya evolución en el tiempo (pasado, presente y futuro) invitaría más a pensar en este espacio como una anti-utopía. Comala, efectivamente, a primera vista no parece contemplar una dimensión utópica. Sin embargo, como veremos, es justamente la toma de conciencia de la dramática evolución de la aldea, lo que constituye una propuesta nueva de la que se encarga la cartografía imaginaria. Se trata de una ciudad que, como hemos dicho, programáticamente aparece en tres diferentes conformaciones y en tres épocas distintas. Si, por un lado, esta fragmentación del tiempo contribuye a restituir un *resumen* de la historia y de los mitos mexicanos, por el otro, evidencia la relación causa-efecto que subyace entre las acciones del cacique Pedro Páramo, que después de la muerte de su amada Susana San Juan jura vengarse de Comala (“Me cruzaré los brazos y Comala se morirá de hambre”. Rulfo, 2004:71), y sus consecuencias en la funérea aldea que Juan Preciado visita en el presente.

Leamos, por ejemplo, una de las primeras descripciones de Comala por parte del arriero Abundio Martínez (otro hijo de Pedro) que acompaña a Juan al pueblo de su padre:

Ya lo sentirá más fuerte cuando llegemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, a llegar al infierno regresan por su cobija. (Rulfo, 2004: 67)

Para contrastar, léase ahora la visión encantada del pasado edénico de Comala que encontramos especialmente en los recuerdos de Dolores Preciado:

«...Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada...»
(Rulfo, 2004: 80)

Las reminiscencias de la madre de Juan (que Rulfo intercala en la narración señalándolas con el cursivo) idealizan un pueblo vital, rico de colores y perfumes, que el joven, al llegar a “la mera boca del infierno”, no logra visitar⁴.

Por eso, creo que, a través de esta yuxtaposición de fragmentos de diferentes épocas y tiempos, Rulfo pone al lector frente a la dramática evolución de la aldea causada por la avidez de los hombres y por la conducta ciega y furiosa de su cacique. Me parece que Rulfo se propone resumir en un único lugar el pasado, el presente y el (hipotético y apocalíptico) futuro de su país y que, al mismo tiempo, a través de la invención de este

⁴ Otra señal simbólica e inequívoca de este cambio que se ha producido es el contraste entre el dinamismo y la vitalidad del pueblo ancestral y la casi completa inmovilidad de la aldea fantasmal presente:

Vi pasar las carretas. Los bueyes moviéndose despacio. El crujir de las piedras bajo la suenas. Los hombres como si vinieran dormidos.
«...Todas las madrugadas el pueblo tiembla con el paso de las carretas. Llegan de todas partes, copeteadas de salitre, de mazorcas, de hierba de pará. Rechinan sus ruedas haciendo vibrar las ventanas, despertando a la gente. Es la misma hora en que se abren los hornos y huele a pan recién horneado. Y de pronto puede tronar el cielo. Caer la lluvia. Puede venir la primavera. Allá te acostumbrarás a los “derrpentes”, mi hijo.» (Rulfo, 2004: 106)

Con esta yuxtaposición, Rulfo nos presenta los dos escenarios contrapuestos. La imagen de una Comala “parada”, donde “todo parecía estar como en espera de algo” (Rulfo, 2004: 67), activa la memoria de Juan Preciado y le hace recordar otra vez los idílicos recuerdos de su madre: el hilo conductor entre estas dos versiones son las carretas que apenas se mueven frente al joven hijo de Pedro y que, al contrario, en un lejano pasado hacían temblar la tierra. La Comala-paraíso es un lugar donde la vida estalla en cualquier lugar y donde la naturaleza todavía se presenta con toda su poderosa majestad, mientras que la Comala-infierno, un pueblo que ya no se puede despertar de su torpor, y cuyo ritmo vital parece estar ralentizando progresivamente hasta llegar a la parálisis, a la muerte, al agotamiento.

“cementerio imaginario”, quiere testimoniar la sistemática supresión de las voces de los vencidos y los humillados de la historia. En este sentido, esta Comala funérea, que permanece y nos deja oír su eco melancólico, a pesar de su naturaleza lúgubre, puede representar, efectivamente, una fundación utópica de la identidad reprimida en el proceso de modernización latinoamericana.

Este aspecto, parece acercar Comala a la Rumi de Ciro Alegría: como hemos visto, el escritor peruano, a través de la epopeya de los habitantes de esta aldea, expropiados de su tierra, no sólo dibuja todo un país durante su modernización, sino que también pone de relieve la condición de los que quedan al margen de este fenómeno. Lo que propone Rumi, en este sentido, me parece bastante similar a lo que acabamos de observar en Comala: denunciar los errores del proceso histórico a través de la manifestación de sus dramáticas consecuencias en esta periferia del mundo. Alegría, a través la ejemplar historia de los indios de Rumi, quiere dar voz a los silenciados, recobrar la identidad y la herencia cultural de estos marginados de los que el progreso de un entero continente parece olvidarse, pero que constituyen una parte integrante del ser latinoamericano.

En cierto sentido, denunciar la explotación de los indios y de sus tierras significa, también, elaborar un trauma colectivo de una entera generación. Este aspecto nos lleva de vuelta a la zona de Saer, porque el degrado de los ambientes que definen este lugar y la incesante sombra de la dictadura militar argentina proyectada por la remoción de los ámbitos tradicionales reconducibles a aquel fenómeno histórico nos llevan a pensar que también esta ciudad literaria se propone superar un trauma colectivo que aún tiene gran arraigo en la identidad latinoamericana. Es decir, me parece que lo que Juan José Saer busca a través de todas las historias que cuenta, y que componen una única gran narración de lo que significa vivir “en la zona”, es un lugar posible para la literatura. Un espacio donde, aunque aparezcan todos los problemas de la vida cotidiana y de los suburbios más pobres de la ciudad latinoamericana, se puede exorcizar el fantasma de un pasado y de un presente peligroso para finalmente imaginar una realidad más soportable.

Entonces, la idea de una búsqueda de un espacio posible para la literatura –donde plasmar una realidad más soportable, donde los silenciados recobran su voz y donde el proceso de modernización aún no ha borrado partes integrantes de la identidad latinoamericana– parece realmente un ideal utópico que preside tanto la fundación de Comala como la de Rumi y la zona. Además, esta sugestión del espacio literario como territorio que modifica o remueve un pasado incómodo puede utilizarse también para hablar de los propósitos –utópicos y, al final, irrealizados– que animan la fundación de Santa María en *La vida breve* de Juan Carlos Onetti. Brausen no aguanta su vida rutinaria y agotadora, por lo que decide utilizar la escritura para rescatarse. Al fundar su espacio literario, utiliza los recuerdos de su pasado, estilizando las causas que lo han llevado a esta condición insatisfactoria, es decir, modifica su pasado para no volver a vivir un presente de frustraciones y desilusiones. Por lo tanto, Santa María nace como el lugar donde se recupera la memoria pero con continuas intromisiones de la fantasía en el que podemos definir como el territorio del “pasado imaginario”, o sea, el de los recuerdos procedentes de una “realidad revocable” (Molina, 1982: 114). En este sentido, me parece ejemplar y sintomática la recuperación del recuerdo de su mujer, Gertrudis –una mujer vieja, enferma, que ha perdido toda su vitalidad desde que se le ha amputado una sien a causa de un cáncer–, cuando era joven por parte del protagonista. Brausen, solo en su casa por una temporánea ausencia de su esposa, confiesa la necesidad de ponerse a escribir para “salvarse”, justo al comienzo del capítulo titulado, emblemáticamente, “La salvación”:

Me convencí de que sólo disponía, para salvarme, de aquella noche que estaba empezando más allá del balcón, excitante, con sus espaciadas ráfagas de viento cálido. [...] yo tenía entera, para salvarme, esta noche de sábado; estaría salvado si empezaba a escribir el argumento para Stein, si terminaba dos páginas, o una, siquiera, si lograba que la mujer entrara en el consultorio de Díaz Grey y se escondiera detrás del biombo; si escribía una sola frase, tal vez. (Onetti, 1976: 32-33)

Brausen tiene que escribir “para salvarse”, es decir, tiene que deslindar el universo de Santa María, plasmar el mundo de Díaz Grey y de su mujer misteriosa. A mi manera de ver, Elena Sala representaría una reescritura –o sea, una versión filtrada por la fantasía y la

memoria— de la misma Gertrudis: una mujer aún joven y atractiva (como podía serlo su esposa), pero también activa, misteriosa e intrigante. Unas líneas después, buscando inspiración para escribir, Brausen mira el retrato de su mujer y recuerda cuando la conoció, una noche en Montevideo:

Cualquier cosa repentina y simple iba a suceder y yo podría salvarme escribiendo. O tal vez la salvación bajaría del retrato que se había hecho Gertrudis en Montevideo, tantos años antes, colgado ahora en la pared sombría de la derecha, más allá del plato con la costilla roída. (Onetti, 1976: 33)

La salvación baja del retrato, como si el protagonista pudiera remontar aquel pasado cristalizado en la tela y reconstruir su vida. La idea de Elena Sala como “revisión” de Gertrudis (y también de Díaz Grey como reproducción actualizada de Brausen) se hace aún más explícita poco después:

Entraría sonriente en el consultorio de Díaz Grey-Brausen esta Gertrudis-Elena Sala, la que conocí aquella noche y que me había estado examinando mientras yo bebía y discutía con Stein, hundida en un sillón, acariciándose la cabeza, encogida y absorta y siempre sonriendo. Para hacer vivir a Díaz Grey, esta muchacha despidió a Stein y cuando estuvo sola conmigo se acercó para tocarme, cerrando los ojos. (Onetti, 1976: 34)

El universo de Santa María está concebido como la reescritura del mundo de Brausen, o, por lo menos, se construye a través de constantes incursiones de la fantasía en los lugares de su memoria: en la mente de Brausen el recuerdo del primer encuentro con su mujer se confunde y se altera, mezclándose con la ficción de una visita de Elena Sala al consultorio de Díaz Grey⁵.

En *La vida breve*, el aspirante a guionista Brausen no logra escribir una historia *ex novo*, y por eso noveliza su vida pasada. Entonces, si, por un lado, Arce (el *alter ego* que el protagonista inventa para conocer a su vecina, la Queca) constituye simplemente la

⁵Esta idea de Santa María como patria del “pasado imaginario” vuelve en otras obras de Juan Carlos Onetti. Me parece interesante, por ejemplo, esta afirmación de un personaje de *Dejemos hablar al viento*:

Usted puede ir a Santa María cuando quiera. Y sin que nada le cueste, sin viaje siquiera. [...]Tírese en la cama, invente usted también. Fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos. (Onetti, 1981: 142-143)

respuesta de Brausen a su presente de humillación y frustración sexual (el tímido y manso publicista se convierte en un sádico, violento y cruel amante), por el otro, el emblemático doctor Díaz Grey es el *alter ego* literario que le permite remontar su pasado y volver a vivirlo de manera diferente. Este viaje por los recuerdos, así como su modificación, le sirven a Brausen para entender las razones que lo han llevado a su condición de asceta que ha renunciado a vivir o que no puede sentirse completo por su “puritanismo barato hecho de negativas” (Onetti, 1976: 53). Díaz Grey constituye “lo que pudiera haber sido” para el protagonista de *La vida breve*, una especie de Brausen-posible frente a un Brausen-insatisfactorio que se encuentra en la realidad.

Al final, la posible utopía inventada por el protagonista de *La vida breve* no se realiza, o, mejor, fracasa, desde esta primera novela del ciclo de Santa María: Brausen tiene que huir y se refugia en el lugar parido por su imaginación, pero no encuentra ninguna salvación. Aún más evidente es el fracaso sanmariano en *Juntacadáveres* y *El astillero*, cuando la ciudad imaginaria se convierte en la ambientación principal, un lugar oclusivo, gris, asfixiante, donde vive una comunidad retrógrada, cerrada, impermeable a las novedades y a los *outsiders*. Como sabemos, en Santa María, Junta Larsen intenta afirmarse, pero todas sus aspiraciones fracasan en un lugar en continua decadencia donde no quedan rastros de esperanza. Por lo tanto, todo este ciclo narrativo parece responder al intento de reflexionar obsesivamente sobre las fundaciones, como si se tratara de una caja china: de hecho, Brausen-Onetti funda Santa María en *La vida breve*; dentro de esta fundación, en *Juntacadáveres*, se fundan un falansterio y, sobre todo, un prostíbulo; por último, en la homónima novela, aparece un astillero en los suburbios de la ciudad. Espacios literarios decadentes nacen dentro de otros lugares imaginarios decaídos, contribuyendo a conferir una atmósfera hostil al universo onettiano. A mi manera de ver, esta técnica de la caja china, o sea, esta espiral de fundaciones, esta eterna proyección hacia delante del *ubi consistam*, le sirve a Juan Carlos Onetti para reflexionar, en definitiva, sobre la fundación y la identidad del continente latinoamericano, una posible utopía irrealizada.

En conclusión, a pesar del degrado de la antigua utopía de Brausen, creo que, en *La vida breve*, el propósito inicial de reinventar el pasado constituye un primer proyecto utópico del que se encarga Santa María de Juan Carlos Onetti. Una ciudad que aspira a reescribir la historia con la ayuda de la imaginación y que, sin embargo, por el hecho de estar concebida como el espejo de la identidad latinoamericana, lleva en sí el germen de la derrota. Entonces, la propuesta de Santa María podría ser también la de sintetizar los contrastes y sinsentidos de la moderna ciudad latinoamericana en un lugar que parece marcado por el estigma del fracaso, condición simbólica de todo el continente.

Por último, no podemos no mencionar la aldea que se funda con el propósito de crear, finalmente, “una nueva y arrasadora utopía de la vida [...] donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra” (García Márquez, 2012). Macondo nace en un sueño y, aunque en su primera etapa se conforma como una “arcadía” (recordando a uno de los nombres más difundidos entre los Buendía), su dimensión utópica se revela un espejismo, pues estaba “previsto que la ciudad [...] sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos” (García Márquez, 2011: 495). O sea, Macondo está destinado a la incomunicación, a la falta de amor, o sea, a la soledad, condición simbólica y prototípica del ser latinoamericano. Al fundar su espacio literario, García Márquez se *propone* superar los límites impuestos por el realismo y las leyes del tiempo, resumiendo la realidad de su tierra, enriqueciéndola para dar cuenta de su “maravilla” y abstrayéndola en un tiempo ahistórico⁶, para condensar en cien años la problemática vivencia del continente y sus inquietantes escenarios futuros. Por eso, merece la pena volver al discurso “La soledad de América”, ya que este García Márquez certifica lo que parece ser el reto y, al mismo tiempo, la verdadera nueva propuesta de los escritores cartógrafos:

⁶ Sin embargo, como en Comala, Rumi o la zona, en Macondo se utilizan también referencias al tiempo histórico: la masacre de las bananeras, la explotación de los indios, las dictaduras, la guerra cristera, etcétera.

Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad. (García Márquez, 2012)

La soledad de América se vincula a la dimensión utópica de los espacios de primera generación, ya que la “propuesta” nueva de la que Macondo, Comala o Santa María se hacen cargo es, ni más ni menos, la de dar forma a un continente implasmable para el que los “recursos tradicionales” se quedan cortos.

En conclusión, más allá de la sugestiva definición “*summa* y propuesta”, me parece que, en realidad, la dimensión utópica de estas cartografías literarias ha sido frecuentemente idealizada y mistificada: por ejemplo, como he dicho en la introducción, en el ideal común el mismo Macondo ha llegado a ser el estereotipo del mito de la recuperación de lo local, lo folklórico o lo indígena. Además, creo que la persistencia del fracaso y de la soledad que caracteriza estos espacios puede llevarnos a equivocarnos y considerarlos como anti-utopías, ocultando parcialmente lo que me parece ser el verdadero proyecto que preside la fundación de todas las ciudades imaginarias de primera generación.

A mi manera de ver, es indudable la naturaleza utópica de estos espacios. Volviendo a los “viajes identitarios”, que he mencionado en el apartado precedente, me parecen significativos todos estos “éxodos forzados”, a partir de los que nacen gran parte de las ciudadelas de primera generación (como hemos dicho, la excepción es Rumi, el único lugar literario del que los personajes tienen que huir). Evidentemente estos viajes simbólicos representan la búsqueda identitaria de un nuevo inicio que se traduce en la fundación de espacios imaginarios. Podemos afirmar que, implícitamente, la propuesta de las ciudadelas de primera generación se encuentra precisamente en el mismo acto fundacional. Crear un espacio donde reflexionar sobre la identidad latinoamericana, ya de por sí, me parece la base utópica y proyectiva fundamental, un empuje propositivo en el que, por definición, no hay lugar para el escepticismo. Es, precisamente, este impulso –utópico y localista– el que

induce a los escritores latinoamericanos a fundar sus lugares imaginarios y reflexionar, a través de la literatura y sus nuevas y arrasadoras oportunidades, sobre su propia identidad.

3. MCONDO

Cincuenta años después del *boom*, la renombrada tríada Macondo-Comala-Santa María aún parece ser la referencia fundamental cuando se habla de las ciudades literarias en América Latina y, por eso, creo que se pueda afirmar que las nuevas generaciones de escritores hispanoamericanos aún viven bajo la larga sombra proyectada por los grandes maestros del *boom*. Simbólicamente Onetti, García Márquez y Rulfo representan unos padres literarios –o unos abuelos si preferimos el término utilizado por Becerra en su artículo sobre la reescritura de “Macondo” en *La materia del deseo* de Paz Soldán (Becerra, 2008)– cuya pesada herencia puede resultar inhibidora y castradora para cualquier escritor que quiera escribir algo *nuevo* sobre el continente. Hasta se podría decir que las grandes obras del *boom* (un fenómeno que colocamos en las décadas de los sesenta y de los setenta) se han convertido en la base de comparación o en la unidad de medida fundamental para evaluar la originalidad de las nuevas novelas hispanoamericanas.

De todas maneras, es evidente que la influencia que esta exitosa generación de escritores sigue ejerciendo en el imaginario colectivo *latino* haya producido dos tipos de reacciones por parte de sus sucesores. Si, por un lado, identificamos una larga estirpe de epígonos del *boom* (Isabel Allende o Laura Esquivel por citar a las más conocidas y difundidas en todo el mundo), los hijos devotos del realismo mágico (unos de los “productos” más consumidos de esas exitosas décadas) que siguieron dogmáticamente los preceptos de esta corriente literaria imitando estilo, ambientaciones y temas recurrentes de las novelas de “García Márquez & Co.”; por otro lado es lógico suponer una oposición fuerte a la omnipresencia de estos padres literarios y de la repetición estancada y efímera de sus modelos. A este bando pertenecen los escritores de la célebre generación McOndo, autores de la homónima antología cuyo prólogo ha sido leído como un manifiesto generacional, una propuesta programática de superación del realismo mágico y de todas las

simplificaciones y estereotipos que describen América Latina como si todo fuera Macondo o Santa María.

La anécdota que propicia esta vehemente contraposición es bien conocida: estos *nuevos* escritores latinoamericanos participan en el International Writer's Workshop de la University of Iowa y se les propone armar un número especial de la revista literaria de la universidad centrado en la literatura hispanoamericana, un fenómeno considerado muy *hot* en aquel contexto (Fuguet; Gómez, 1996: 9); sin embargo sus contribuciones son rechazadas por parte de los editores estadounidenses al ser considerados no suficientemente latinoamericanos o más bien porque sus textos “pudieron ser escritos en cualquier país del Primer Mundo” (Fuguet; Gómez, 1996: 10). Según lo que cuentan Fuguet y Gómez en “Presentación del país McOndo”, prólogo de *McOndo* (1996), a partir de este chocante e inesperado rechazo nació la idea de publicar una antología que incluyera contribuciones de jóvenes escritores latinoamericanos cuyos relatos podían revelar al mundo la verdadera esencia de un continente demasiadas veces idealizado o asemejado al mítico Macondo de García Márquez.

De todas maneras hay que decir, como señala Palaversich (Palaversich, 2005), que tratando de estigmatizar todos los “esencialismos reduccionistas” culpables de dibujar una América Latina donde aún “todo el mundo anda con sombrero y vive en árboles” (Fuguet; Gómez, 1996: 14), los mcondistas caen en el mismo error de los escritores que critican, o sea, simplificar el continente considerando solo una de sus variantes. Si, por un lado, los imitadores de los grandes maestros del *boom* y todos los nostálgicos de aquella época literaria se equivocaban considerando solo la América subdesarrollada, mágica y folklórica (o sea Macondo), por otro lado, los escritores de *McOndo* corren el riesgo de ignorar esta parte del continente que todavía persiste en las zonas rurales y periféricas, homogeneizando la variedad de un continente tan variado y polifacético en favor de una unívoca versión de América Latina como sucursal a todos los efectos de la globalización.

McOndo y su obstinada orientación hacia el norte, hacia “la aldea global o mega red” (Fuguet; Gómez, 1996: 15), representa un fundamental fenómeno de ruptura con el *boom* y, por eso, con las ciudades literarias de primera generación. No es casualidad que para hablar de la evolución del continente, en el prólogo de la antología, Fuguet y Gómez funden un espacio imaginario sobre las supuestas ruinas de Macondo, cuyo nombre es irreverentemente parodiado conformándolo con una actualidad donde los *McDonald's* o los *Macintosh* ya han substituido los prodigios traídos por Melquíades. Entonces, antes de empezar un estudio sobre estas recentísimas versiones del espacio literario de la identidad (o sea, de las que llamaremos ciudades imaginarias de segunda generación), parece necesario un análisis del *país* propuesto en *McOndo* para contrastar las reminiscencias desdibujadas de la mítica aldea de García Márquez. Sin embargo, como veremos, la monolítica afirmación de este nuevo lugar en el prólogo/manifiesto será desmentida en los cuentos donde efectivamente se materializará un escenario en el que ya se entrevén los contrastes de la sociedad globalizada, una ciudad que más que una sólida e incontrovertible realización y celebración del modelo neoliberal parece ser un no-lugar o más simplemente una “ciudad de papel” falta de toda autonomía.

3.1 *McOndo*, una “ciudad de papel” en las ruinas de Macondo

Como hemos dicho, ya a partir del prólogo, *McOndo* se propone ser un texto de ruptura con un pasado “colonizado” por el *boom*. De *Presentación del país McOndo*, ya son muy conocidos algunos fragmentos que dibujan este espacio nuevo:

McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro *McOndo* es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo esto, no es real sino virtual). Nuestro país *McOndo* es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas. En *McOndo* hay *McDonald's*, computadores *Mac* y condominios, amén de hoteles cinco estrellas contruidos con dinero lavado y *malls* gigantescos.

En nuestro McOndo, tal como en Macondo, todo puede pasar, claro que en el nuestro cuando la gente vuela es porque anda en avión o están muy drogados.

Latinoamérica es, irremediablemente, MTV latina, [...].

[...] Y seguimos: Latinoamérica es Televisa, es Miami, son las repúblicas bananeras y Borges y el Comandante Marcos y la CNN español [...]. (Fuguet; Gómez, 1996: 15-16)

Observamos en esta descripción como Fuguet y Gómez utilizan voluntariamente una estructura repetitiva y bastante esquemática en la que se reitera el sintagma “nuestro McOndo”, añadiendo cada vez características de este espacio, casi como si se tratara de órdenes perentorias, un listado programático de dogmas y preceptos, una declaración de independencia de este nuevo lugar literario. Muchas veces se utiliza también la referencia a la más conocida de las ciudadelas imaginarias de primera generación a la que se contraponen la actual condición urbana de las metrópolis latinoamericanas. Macondo, además de su explícita mención en los fragmentos aquí reportados, es parodiado, rebajado de nivel, reescrito con malicia por los dos prologuistas y, como veremos, por otros de los escritores que contribuyeron a la antología. Por ejemplo, la célebre ascensión de Remedios la bella —a la que se alude también en el prólogo cuando se dice que en McOndo «cuando la gente vuela es porque anda en avión o están muy drogados» (Fuguet; Gómez, 1996: 15)— se convierte en el acto de purificación con el cual Exis, el deprimido protagonista de “El vértigo horizontal” (título ya de por sí evocativo) del argentino Juan Forn, decide suicidarse orientando su coche hacia el sol:

Cuando las cuatro ruedas tocaron tierra nuevamente aceleró a fondo a campo traviesa, apuntado como una flecha al centro de esa esfera naranja [...]. Y supo que no iba levantar el pie del acelerador hasta perforar el sol con la trompa de su auto. O, mucho más probablemente, hasta quedarse sin una gota de nafta en el medio de la nada.

[...] Mírenlo alejarse por medio del campo, levantando una ínfima nube de polvo a su paso. Mírenlo entregarse alegremente y por completo a ese súbito vértigo horizontal. (Forn en Fuguet; Gómez, 1996: 31)

Sin preocupaciones y con su cándida inocencia Remedios sube al cielo; liberándose de toda preocupación y de sus culpas, Exis se suicida apuntando simbólicamente al sol:

aunque la actitud (tranquila, indiferente, apática) con la que los dos personajes cumplen este acto parece igual, estas dos imágenes nos hacen percibir como el episodio mágico-realista por excelencia se ha “degradado” hasta convertirse en el acto desesperado de un hombre enajenado y como la misma ascensión vertical ahora se ha aplanado convirtiéndose en una “vertiginosa” huida horizontal.

Los escenarios de McOndo son lugares a los que se le ha quitado la magia: ya no existe la ciudad de los espejos y los espejismos son de diferente naturaleza: leemos, por ejemplo, la descripción que encontramos al comienzo de “La verdad o las consecuencias”, el relato en el que el mismo Fuguet relata la historia de Pablo, un chileno que deja su trabajo y su novia emprendiendo un viaje por Estados Unidos para huir de todas las responsabilidades de su vida:

Pablo se detiene en la berma del camino. El pavimento se pierde en un espejismo que ya no lo engaña. El viento no acarrea ruido; a lo más, arena. Tucson está cerca. (Fuguet en Fuguet; Gómez, 1996: 110)

El terreno donde camina el protagonista –un terreno fronterizo que, como veremos, será un lugar fuertemente simbólico en el nuevo curso de la cartografía imaginaria– ha perdido contacto con la realidad: es un espejismo que no lo engaña. El término utilizado por García Márquez para referirse a la posible consistencia de un baluarte identitario –la ciudad de los espejos o espejismos– aquí señala la desolación y la vastedad enajenada de esta zona de frontera. Aún más explícito es el uruguayo Gustavo Escanlar que en “Gritos y susurros” relata la historia de un autor de falsos anuncios en un periódico. Este protagonista inventa y publica pequeños avisos de hombres y mujeres con gustos extravagantes y exigencias raras que quieren conocer a gente nueva y llega al extremo de acudir a las citas para encontrar a estas personas. Un día conoce a un hombre que le confiesa su admiración:

Y me dijo que contestó el aviso porque quería conocerme a mí, al director de la publicación. Que sabía quién era, que me admiraba secretamente, que quería llevarme a bailar. Fuimos a Espejismo, me llevó

al baño, se pintó los labios de rojo y me dijo, mirándome a los ojos, «take a walk on the wild side». (Escanlar en Fuguet; Gómez, 1996: 252)

Hablar de espejismos ahora ya no significa hablar de la ilusión identitaria de una ciudad donde los latinoamericanos puedan “mirarse al espejo”, sino significa hablar de una marca registrada: *Espejismo* aquí llega a ser el nombre de un *night club*, un lugar de diversión contra todo convencionalismo, tal como la célebre Factory de Andy Warhol de la que habla Lou Reed en *Walk on the wild side*. La referencia a los contenidos de esta canción sugiere otra reflexión sobre la marginalidad de la que nos ocuparemos en otro apartado. De todas maneras, leer esta cita nos transmite la sensación de que los productos del *boom* se han convertido en un fetiche muy utilizado en Latinoamérica, hasta llegar a ser unos *hits* muy *pop* conocidos y comercializados.

En “Mi estado físico” del argentino Martín Rejtman, un hombre en crisis tras ser dejado por su novia, conoce a otra chica, Lisa, en el cuarto de baño de un restaurante McDonald’s donde esta pasa los días esperando a su novio, al que vio por última vez justo en ese lugar. El cuarto de baño, entonces, se convierte en la encrucijada de la historia, casi como si allí se encontrara la esencia de las vidas de los personajes. Sobre todo, es el espacio donde la gente aparece y desaparece o, mejor dicho, donde las personas desaparecen y deberían reaparecer. Esto nos puede recordar el papel desempeñado por el cuarto de Melquiades en *Cien años de soledad* y, en este caso, se trataría de una irreverente actualización y degradación de unos de los lugares sagrados del *boom*.

Ocurre lo mismo en “Señales captadas en el corazón de una fiesta” del argentino Rodrigo Fresán (cuento que será incluido también en el libro de relatos *La velocidad de las cosas* de 1998), donde el escritor cuenta la historia del que llama un *party animal*, un adicto a las fiestas. Se trata de una figura grotesca de la (post)modernidad cuya única razón de vida es presenciar –aburrido y sin ganas– las fiestas de la alta sociedad. El protagonista habla frecuentemente de Willi, el más grande de los *party animals*, con el que mantiene una

relación homosexual y que le revela los grandes secretos de una fiesta, como por ejemplo la ubicación del lugar clave:

La habitación de los abrigos –aseguraba Willi– es el corazón exacto de una fiesta. El irreductible santuario. El refugio adonde el guerrero arroja –al menos por unos minutos– sus armas y sus terrores para bailar desnudo y agradecer a quien corresponda. El punto preciso donde apoyar la oreja para sentir el ritmo del latido y el eco del pulso. El objetivo final de toda peregrinación. Es sitio exacto donde se unen y se encuentran todas las rectas y los comportamientos torcidos. El volumen de abrigos sobre una cama en la habitación no sólo da una idea exacta del éxito de una determinada fiesta sino que también se constituye en prueba evidente de que las mejores fiestas no pueden sino suceder en los días más fríos del año. (Fresán en Fuguet; Gómez, 1996: 54)

Esta habitación adquiere también un valor místico cuando el narrador habla de los últimos días de vida de un Willi ya enfermo y delirante y revela:

Una noche, Willy me dijo –con un hilo de voz dispuesto a cortarse en cualquier momento– que si de verdad había algo «del otro lado», si acaso existía la posibilidad de una fiesta más allá de estas fiestas que yo le contaba toda las noches, él iba a volver, él me lo haría saber.

Willi me dijo todo esto la última noche, la noche antes de morir. Willi me dijo que la contraseña –las únicas palabras en las que debería creer, el mensaje auténtico desde el otro lado– sería *la habitación de los abrigos*. (Fresán en Fuguet; Gómez, 1996: 55-56)

La habitación de los abrigos es el epicentro de una fiesta: es un espacio casi místico donde, al final, será contada la verdad. Descrita de esta manera no puede no recordar otra vez el cuarto de Melquíades, aunque ahora el sabio gitano se ha convertido en un anfitrión homosexual y la estirpe condenada a cien años de soledad son un grupo de aburridos y anónimos burgueses fiesteros condenados a la soledad de la mundanidad. El anuncio del posible retorno de Willi y su reaparición unas páginas después representan también una manera irónica de utilizar la magia por parte de Fresán: el argentino le resta seriedad a su uso como signo de identidad cultural, o sea, juega irreverentemente con algunos de los dogmas del realismo mágico macondiano.

Por último merece la pena observar que en *McOndo* (por ejemplo, en “Extrañando a Diego” de Jaime Baily o, otra vez, en el relato de Fresán) aparece abruptamente otro triste

protagonista de nuestro tiempo: el sida, la enfermedad más “global”. Podemos leer esta presencia como otra reescritura actualizada de elementos característicos de las ciudadelas de primera generación y de las atmósferas que las permeaban: aquí por supuesto, no aparece ninguna “peste del olvido” sino que se difunde el virus VIH como una oscura amenaza que aterroriza a los habitantes de la aldea global. Entonces, merece la pena abrir un pequeño paréntesis sobre el sida: si lo pensamos bien, esta enfermedad tiene mucho que ver con la idea de “epidemia que atraviesa múltiples fronteras”, de “nomadismo del contagio” (Meruane, 2012: 19), y de una comunidad errante (Meruane, 2012: 115) que constituye una especie de red. Meruane, en *Viajes virales*, sugiere una reflexión sobre la relación que vincula el sida con la globalización:

El alcance geográfico del virus, la velocidad de su diseminación y la lentitud de sus síntomas, la sincronía de surgimiento en todo el planeta, vinieron así a reforzar la percepción de un mundo donde las distancias parecían haberse acortado y donde los seres humanos se vislumbraban más conectados o contactados, más *enredados*; un mundo que proporcionaba un efecto de proximidad sin precedentes, y la inquietante certeza de que existimos en una trama infinita de relaciones de inevitable contagio. Esta conectividad que se dice global [...] no solo posibilitó la transmisión sino que catalizó el frenético e incontrolable desplazamiento de este mal contemporáneo. (Meruane, 2012: 21-22)

El sida, entonces puede ser visto como la contracara de la libre circulación y del consumismo. Es el negativo fotográfico de la gran *réclame* globalizada, su némesis, su castigo. La presencia de este tipo de enfermedad en los relatos de *McOndo* nos ayuda a entender como en la antología ya aparecen unas temáticas críticas que cuestionan la monolítica aceptación y celebración de la globalización en Latinoamérica.

De todas formas, según lo que hemos visto hasta ahora, bien podemos definir *McOndo* como el lugar de la intertextualidad: su creación parece ser funcional a la deconstrucción de la espacialidad del *boom*. Por esto podemos afirmar que empieza a desmoronarse la imagen monolítica de este lugar que se daba en el prólogo. *McOndo* es una ciudad que no se sostiene sobre su peso y que solo parece remodelar las sobras textuales de *Macondo & Co*: una ciudad de papel.

3.2 *McOndo*, un no-lugar para enajenados

Otro aspecto significativo que caracteriza *McOndo* es la presencia y descripción de espacios nuevos, epicentros inusuales, lugares de la globalización, ambientaciones inesperadas. *McOndo* está lleno de contaminaciones y de influencias del norte⁷ y es el lugar donde hasta personajes históricos latinoamericanos –como el subcomandante Marcos (Fuguet; Gómez, 1996: 18)– aparecen yuxtapuestos a productos de la globalización, donde la historia y la épica se encuentran al lado del *pop*. Los lugares que marcan el nuevo espacio de lo latino son los McDonald's, los *malls*, los baños de las discotecas, los clubs para homosexuales, hasta Miami puede ser un lugar perfectamente *latino* (indicando la aceptación de la extraterritorialidad de la identidad del continente). Todos estos lugares nos aclaran cuál es la segunda caracterización fundamental de la nueva ciudad imaginaria latinoamericana: *McOndo* puede ser leída justo como un conjunto de *no-lugares*, o sea el lugar donde se enflaquece la relación que vincula el espacio a una determinada cultura geográfica, un espacio que, recordando a Augé, no se puede definir ni identitario, ni relacional, ni histórico (Augé, 1993: 73). Además de lo que Fuguet y Gómez dicen en el prólogo, este triunfo de los no-lugares se percibe también en casi todos los relatos de la antología. Ya hemos hablado del baño de McDonald's en el cuento de Martín Rejtman, o de los *gay clubs* en “Gritos y susurros” de Gustavo Escanlar. También la misma habitación de los abrigos de Fresán corresponde al retrato trazado por Augé. En “La verdad o las

⁷ Por ejemplo, el narrador habla de la influencia de los Estados Unidos en la vida del protagonista, razón por la cual decide viajar hacia la frontera entre México y Estados Unidos:

Pablo reconoce que los Estados Unidos le han colonizado su inconsciente. Recorriendo el oeste, la ruta 66, Pablo siente que ha estado en lugares que le parecen familiares. (Fuguet en Fuguet; Gómez, 1996: 110)

Esto es lo que observa el narrador de “La verdad o las consecuencias” de Alberto Fuguet contando el viaje del protagonista entre México y Estados Unidos. Hay que señalar también que otros cuentos se desarrollan o están contados desde ciudades norteamericanas: el narrador de “Amor a distancia” de Edmundo Paz Soldán escribe desde la universidad de Berkeley; Clarita, la protagonista de “La vida está llena de cosas así” de Santiago Gamboa, reconstruye su desventura desde el consultorio psiquiátrico de Boston; parte de “Extrañando a Diego” de Jaime Baily transcurre en Miami y en sus discotecas para homosexuales.

consecuencias” de Fuguet, Pablo, un Sal Paradise de nueva generación⁸, manifiesta su predilección por otro no-lugar por antonomasia:

Quiere alojarse en el legendario Congress. Pablo siente que los hoteles son lugares especiales. Está cómodo en ellos. (Fuguet, Gómez, 1996: 110)

Los hoteles son otros lugares característicos de la contemporaneidad globalizada, lugares “legendarios” como, por ejemplo, el mismo Caesar’s Palace que Venturi en *Learning from Las Vegas* (Venturi; Scott Brown; Izenour, 1977) describe como lugar paradigmático de la postmodernidad.

En el mismo relato de Fuguet, aparece otro espacio simbólico como la frontera que, como veremos, adquiere una importancia fundamental para la nueva cartografía imaginaria y que, de todas formas, en este relato representa un verdadero no-lugar, una zona vasta, desértica, desolada, sin aparentes vínculos de tiempo y espacio donde todo parece confundirse. Una zona donde Pablo encuentra personas de diferentes partes del mundo (Europa, Estados Unidos, Latinoamérica) compartiendo con ellos vivencias y experiencias distintas: una especie de limbo donde se encuentran personajes suspendidos entre los legados de su pasado local y un nuevo empuje hacia un futuro de modernidad primermundista. Es curioso, entonces, que el protagonista –que precisamente ha estudiado cartografía (Fuguet en Fuguet; Gómez, 1996: 110)–, para reconstruir su identidad personal tras una vida aburrida e insatisfactoria, decida viajar por no-lugares, territorios tan extendidos donde pueda evitar tener “contacto humano real en mucho tiempo” (Fuguet en Fuguet; Gómez, 1996: 110), espacios cada vez menos vinculados geográficamente donde vagabundear sin rumbo.

⁸ Para justificar esta afirmación, leamos como el narrador habla del viaje de Pablo:

Anduvo en Greyhound y quedó decepcionado. Demasiados perdedores. Sólo en Estados Unidos uno se puede perder tanto. Pablo prefiere manejar. En un bus, uno es pasivo, no controla su destino. Manejando, uno está obligado a mirar y se siente parte; absorbe la libertad y los límites. (Fuguet en Fuguet; Gómez, 1996: 10)

Es evidente que se trata de un pequeño guiño de Fuguet a Kerouac en el que el narrador compara los viajes de Pablo a los del personaje protagonista de *On the road*.

El protagonista de “La gente de látex” del mexicano Naief Yehya también expresa su curiosa predilección por los hoteles:

Desde niño siempre quise vivir en hoteles. Soñaba con el glamur de las giras, los aviones, la carretera y la asepsia anónima de los baños recién desinfectados. Mi sueño se cumplió, comía a diario en restaurantes, a veces buenos. Pasaba la mitad de mi tiempo en aeropuertos, terminales de camiones y estaciones de trenes. Casi nunca tenía que lavar mi ropa, ya que había quienes se ocupaban de esas cosas cotidianas. Cuando no tenía trabajo me las arreglaba para quedarme con conocidos o en alguna casa de huéspedes. (Yehya en Fuguet; Gómez, 1996: 215)

Se trata de un actor inusual: un hombre que no actúa en películas, sino en los programas televisivos. Es un profesional al que se le contrata para que desempeñe diferentes papeles en los *talk shows*: puede ser un padre acusado de haber violado a la hija, el testigo de alguna tragedia, un agente de seguro entrevistado en un programa sobre el cáncer de seno, etcétera. En la ficción de su vida, los hoteles o los aeropuertos se convierten en lugares privilegiados donde vivir.

Los aseos de McDonald’s de Martín Rejtman no son los únicos cuartos de baño “celebrados” en la antología. Los dos españoles José Ángel Mañas y Antonio Domínguez, que participan en *McOndo* en virtud de una supuesta “hermandad hispánica” que en este nuevo lugar literario los acerca a los latinoamericanos⁹, construyen todo el relato “Peter Pan W.C.” en una discoteca, y son precisamente los cuartos de baño los escenarios donde asistimos a los acontecimientos más importantes. El mismo título del relato resume irónicamente el *leitmotiv* del cuento: el protagonista es un hombre adulto que quiere ser y sentirse aún joven, como si fuera una moderna encarnación del ‘niño que nunca quiso crecer’ inventado por James Matthew Barrie; decide “actuar” justo en los aseos de una

⁹ Justo en el prólogo, Fuguet y Gómez explican porqué aceptaron contribuciones desde España:

España, en tanto, está presente porque nos sentimos muy cercanos a ciertos escritores, películas y a una estética que sale de la península que ahora es europea, pero que ya no es la madre patria. Los textos españoles no poseen ni toros ni sevillanas ni guerra civil, lo que es una bendición. Los nuevos autores españoles no sólo son parte de la hermandad cósmica sino son primos muy cercanos, que a lo mejor pueden hablar raro (de hecho, todos hablan raro y usan palabras y jergas particulares) pero están en la misma sintonía. (Fuguet; Gómez, 1996: 17)

discoteca y allí, gracias a la ayuda de su hermano menor –jefe de la pandilla que controla el club–, se aparta con una chica mucho más joven que él mientras que, en otro cuarto, el amigo que le acompañaba mantiene su primera relación homosexual. Me parece sintomático e irónico que un no-lugar como un cuarto de baño ahora se haya convertido en el país del Nunca Jamás epicentro de la narración.

El peruano Jaime Baily con su relato “Extrañando a Diego” nos lleva directamente al mundo de la subcultura homosexual limeña: Diego es un actor, un *sex symbol* del cine y de la televisión que secretamente empieza una relación con el protagonista y narrador del cuento. La historia, entonces, se desarrolla alrededor de muchos no-lugares vinculados al mundo de los homosexuales en las grandes ciudades globalizadas. Se trata de pequeñas enclaves para la diversión (discotecas para gays, fiestas privadas), refugios íntimos donde huir de la mirada inquisidora de la sociedad (pisos privados en grandes edificios, otra vez cuartos de baño de lugares públicos), ciudades extranjeras que se convierten en meta de peregrinación (la ciudad estadounidense más *latina* del mundo, o sea, Miami, como afirman también Fuguet y Gómez en el prólogo). Más allá de la apariencia que todos los personajes tratan de conservar en los espacios públicos es justo en estos lugares claves donde se manifiesta la verdadera esencia de su identidad. Se trata de otro interesante *leitmotiv* de la antología: muchos personajes viven en ciudades donde la identidad se pierde o se disemina frente a este triunfo de no-lugares y, por eso, para construir una versión de sí mismos, tienen que hacerlo en espacios de la marginalidad, de escaso prestigio, de la reclusión. Los protagonistas de *McOndo* buscan un espacio de representación justo en estos no-lugares oscuros, que los condenan a la invisibilidad. El acto de refugiarse en espacios privados u ocultarse para revelarse solo en la intimidad es efectivamente la actitud de los marginados que manifiestan su propio disenso contra las rígidas estructuras represivas del contexto donde viven (léase en este sentido la referencia de Escanlar a Lou Reed y a su invitación a dar un paseo por *the wild side*). Un modelo fuerte –un sistema que quiere estandarizar y homogeneizar– lógicamente ha producido excepciones, evasiones, reacciones En este caso

observamos que dentro de un sistema tan telegénico (de inspiración hollywoodiense) como el mundo del espectáculo o *showbiz*, o sea, un mundo que tiene que simular una apariencia estándar lo más triunfante posible, se crean también espacios íntimos y privados donde emerge el negativo fotográfico de esta “normalidad impuesta”.

Relacionarse con una ciudad de los no-lugares como McOndo evidentemente crea cierto grado de enajenación en los personajes que encontramos en la antología. Son muchos los episodios que remiten a una automatización de la experiencia y a la normalización del extrañamiento emocional del sujeto urbano. En general, se percibe en los cuentos de la antología una sensación del ser humano enajenado por esta nueva sociedad, un hombre que va perdiendo los impulsos más basilares y que ya no parece capaz de gestionar sus relaciones interpersonales. Me refiero, por ejemplo, al apático protagonista de “Buenas noches” de Ray Loriga (otro español), que se queda dormido cada vez que sufre una experiencia emocionante. También las relaciones se modifican: si en “Amor a distancia” de Paz Soldán el sentimiento más noble se degrada a causa de la distancia entre dos amantes, en “La mujer químicamente compatible” del mexicano Jordi Soler el amor se convierte en un objeto de estudio, algo cuyas variables se pueden analizar asépticamente en un despacho para elaborar una teoría. Justo el protagonista de este cuento relata todas sus experiencias con diferentes mujeres como si fueran “casos” científicos y se refiere a sus amantes utilizando topónimos norteamericanos (Milwaukee, Kansas, Alabama, etcétera), despersonalizándolas aún más como si fueran cobayas. Martín Casariego, en “He conocido mucha gente”, insiste en la fugacidad de las relaciones personales en la sociedad contemporánea contando la historia de un hombre que conoce a mucha gente sin llegar a conocer íntimamente a nadie, tal como hace el ya mencionado Naief Yehya, cuyo personaje disimulador, ficticio, de *látex* no es más que un actor que representa personas reales pero que no parece estar equipado para la vida real. Me parece, entonces, muy emblemático un episodio del cuento de Rejtman: el protagonista –un hombre totalmente enajenado que al dejarlo su novia vive aislado comiendo cada día las mismas cosas– vuelve al taller mecánico

donde al comienzo del relato había dejado su coche; se da cuenta de que no encuentra el recibo (un “papelito sin ningún valor” Rejtman en Fuguet; Gómez, 1996: 69) que le dieron pero consigue igualmente que le entreguen su coche con el que acompaña a Lisa (la mujer que ha conocido en el cuarto de baño de un restaurante McDonald’s mientras buscaba a su novio) a dar una vuelta por la ciudad. De repente le sale esta consideración que comparte con la mujer:

– Cuando tu novio entró en el baño del Mac Donald’s tendrías que haberle pedido un papelito.

–¿Qué?

– Un recibo. (Rejtman en Fuguet; Gómez, 1996: 69)

No percibo ninguna ironía en esta afirmación que me parece adecuada a un personaje tan desencantado, tal vez infantil o naíf, como el que Rejtman describe a lo largo de todo el relato. Sólo a un hombre tan enajenado e incapaz de comprender la normal naturaleza de las relaciones interpersonales se le podría ocurrir esta solución que equipara un novio a un bien material como un coche y que pone en el mismo nivel un sentimiento como el amor y la relación de pertenencia entre hombre y objeto. Además, hay que señalar que ni Lisa ni el mismo protagonista reaccionan después de este breve diálogo, como si lo normalizaran, considerándolo lógico, banal, rutinario. Como en el realismo mágico no causaban estupor o escándalo los prodigios y los acontecimientos fantásticos, en el urbanismo mágico de McOndo (definición utilizada por Fava en su artículo “Urbanismo magico? O urbanismo macintosh? La città ispanoamericana tra McOndo e Santa Teresa”) no sorprenden estas afirmaciones –inocentes, desencantadas e infantiles– que revelan el grado de enajenación del ser humano dentro del nuevo contexto urbano y cierto grado de mecanización o deshumanización de las relaciones interpersonales en la megalópolis moderna.

Resumiendo, McOndo es una ciudad textual, la degradación paródica de Macondo, y es también la ciudad del triunfo de los no-lugares, el escenario privilegiado para observar los efectos de la globalización en el contexto urbano. La sensación que se transmite es la de

una depauperación de lo local (por eso, Lima resulta ser “demasiado chica” para Jaime Baily –Fuguet; Gómez, 1996: 228) y de una pérdida de importancia del lugar como portador de cierta matriz cultural: todo está interconectado, todo se hibrida hasta la música, tal como la cocina se mezcla y puede ser *tex-mex* en “La noche de una vida difícil” de David Toscana: Fuguet; Gómez, 1996: 211) en una realidad aparentemente sin fronteras¹⁰.

De todas formas, las fronteras y los confines todavía existen y existen también dentro del marco de la megalópolis latinoamericana. Los mcondistas nos presentan un mundo virtual, una aldea global, una mega red donde se han perdido las referencias espaciales, pero donde no se pueden ocultar los fallos de un sistema rígido y homogeneizador que produce desigualdades o desequilibrios sociales. Por ejemplo, en “La vida está llena de cosas así” del colombiano Santiago Gamboa observamos claramente la fractura que se puede producir en una misma ciudad. Clarita, la protagonista, es una chica que vive en la parte más rica de Bogotá. Un día, con su coche Alpine, atropella a un hombre en bicicleta y así empieza su personal odisea que la lleva al infierno de los barrios más peligrosos de su ciudad. Una ciudad que no reconoce, la contracara del lugar donde vive:

El sur era para mí la boca del lobo, ¿me va entendiendo? (Gamboa en Fuguet; Gómez, 1996: 87)

Eso es lo que llega a decir Clarita a su psiquiatra, mientras trata de recordar los hechos de ese día en un consultorio de Boston, la ciudad donde se ha mudado. En este relato se percibe muy fuerte la contraposición entre dos mundos: la parte rica de la ciudad, su cara más cosmopolita, elegante, ordenada y algo aséptica, y los barrios más pobres, caóticos, en cierto sentido “infernales”. A causa de un pequeño error (se ha olvidado su tarjeta American Express en casa), Clarita no puede llevar al hombre al que atropelló a ninguno de los hospitales que conoce en la parte más acomodada de la ciudad –revelando entonces la rigidez y falta de escrúpulos por parte de aquel eficiente sistema– y como única

¹⁰ Por ejemplo, uno de los personajes de “Extrañas costumbres orales” de Sergio Gómez no está segura si Lisboa queda en África (Fuguet; Gómez, 1996: 142).

solución para salvarle la vida tiene que bajar al sur a un hospital público, cruzando calles y plazas cada vez más diferentes a las que estaba acostumbrada a recorrer con su Alpine, viviendo su personal infierno (siendo atacada por unos desesperados que necesitan el coche para llevar a una parturienta al hospital).

Esta otra cara de la globalización, la otra cara de la moneda que podemos observar dentro de las nuevas metrópolis, desatiende en parte las expectativas del prólogo. Ese manifiesto puede parecer una exaltación de la globalización o la celebración de la aldea global (y su triunfo sobre la aldea mágico-realista) o, por lo menos, puede ser considerado como una favorable constatación de la nueva dimensión de Latinoamérica, un continente que según los mcondistas ya ha tomado una posición clara en el debate entre *lo global* y *lo local* (retomando el título de una colección de ensayos editada por Montoya Juárez y Esteban), orientándose hacia el Norte, aceptando su influencia y los aportes del neoliberalismo, o sea del contrapunto económico de la globalización. Según Palaversich, de hecho,

Más que como hijos rebeldes y desencantados de García Márquez, deben ser vistos como hijos obedientes del neoliberalismo y de una tradición literaria existencialista e intimista que desde hace décadas se viene escribiendo en el continente. (Palaversich, 2005: 48)

Esta postura favorable de los mcondistas al espíritu *neoliberal* –que repetimos, al final puede resultar tan reduccionista como lo podía ser una visión de Latinoamérica tan solo como lugar mítico, folklórico o rural– parece contrastar con los desequilibrios sociales y la anestesia experiencial que los relatos no pueden ocultar y que se manifiestan frecuentemente dibujando un “país” en el que el ser humano vive enajenado y en una sociedad donde la distancia entre pobres y ricos es cada día más difícil de colmar.

3.3 *McOndo*, un simulacro de globalidad

En conclusión, me parece útil terminar el estudio de *McOndo* con una reflexión sobre la simulación de la identidad o la *performance* de la alteridad en los relatos de la antología. Ya hemos visto como, por ejemplo, los personajes de “La gente de látex” de Naief Yehya simulan la vida real y su propia identidad en los *talk shows* de la televisión, o como el protagonista de “Gritos y susurros”, de Gustavo Escanlar, reproduce falsos anuncios de hombres y mujeres que quieren conocer a personas con las que salir. Edmundo Paz Soldán, en “Amor a distancia”, simula publicar una supuesta carta a su novia en la que le confiesa que la ha engañado con otra mujer pero que ella no se va a dar cuenta de nada porque al final creará que todo lo que se cuenta en literatura es ficción, o sea solamente un simulacro de la vida real.

Entonces, en los relatos de la antología se insiste mucho en el aspecto *performativo* de la identidad personal, una identidad que muy a menudo resulta ser pura simulación. Según mi parecer, todo esto se refleja también, más en general, en los rasgos identitarios latinoamericanos. *McOndo* es evidentemente un simulacro donde surge una idea de identidad colectiva que tiene mucho que ver con la *performance* y la simulación. Me parece que al preguntarse si efectivamente América Latina se está acercando a los Estados Unidos, o sea, si las grandes ciudades latinas se asemejan cada vez más a las metrópolis del norte, los escritores de *McOndo* simplemente certifican que, en realidad, el continente está simulando su propia globalidad. Todo esto parece alinearse con la descripción de la sociedad postmoderna que da Baudrillard, quien subraya cómo en la época de la comunicación virtual los hechos desaparecen y dejan lugar a la mera apariencia: la realidad se convierte en pura ficción (Baudrillard, 1981). Se trata de una sociedad donde triunfan los simulacros (verdades que ocultan el hecho de que no existe ninguna verdad) y donde la identidad se hace intermitente y mediática: quizás no sea esto un apocalíptico signo de la transformación de Macondo en *McOndo*.

En conclusión, me parece que, aunque Fuguet y Gómez en el prólogo afirmen que el “gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?)” ha ya dejado paso “al tema de la identidad personal (¿quién soy?)” y que por eso los “cuentos de *McOndo* se centran en realidades individuales y privadas” (Fuguet; Gómez, 1996: 13), en la antología resiste una profunda reflexión sobre los nuevos rasgos identitarios colectivos del continente. En el prólogo se funda otra ciudad-continente para revelar la nueva cara globalizada y *neoliberal* de Latinoamérica, una versión que según los mcondistas ya ha substituido la vieja y gastada versión de un continente mágico realista. En ese manifiesto se vende un *brand* (el de la globalización de América Latina: un necesario proceso ya cumplido o por lo menos en curso) que se materializa en la (utópica) construcción de una metrópolis latina perfectamente concebida como una aldea global. Sin embargo, en la antología la sonriente construcción de este *brand* produce fricciones con los datos que provienen de los cuentos. A bien mirar, *McOndo* es una ciudad de papel y un no-lugar donde la globalización, más que existir, se simula.

4. EN LAS AFUERAS DE McONDO:

ESPACIOS DE LA INDECISIÓN ENTRE “LO GLOBAL Y LO LOCAL”

En mi estudio sobre las nuevas fronteras de la cartografía imaginaria *McOndo* desempeña un papel fundamental. Se trató de un momento crucial, el punto de partida necesario para un cuestionamiento de los modelos vigentes desde el *boom* y para la sucesiva fundación de nuevos espacios. Como hemos visto, más en el prólogo que en los relatos de la antología, se trazan las líneas generales de la que se proponía como la nueva ciudad imaginaria latinoamericana, un simulacro de la globalidad capaz de borrar las últimas reminiscencias de las célebres “aldeas” de primera generación. Sin embargo, muchas críticas (como por ejemplo la de Palaversich) han sido planteadas contra la postura radicalmente anti-localista de los prologuistas y, en general, queda la sensación de que el mismo manifiesto con el que se abre la antología es una declaración de intenciones postiza que Gómez y Fuguet escriben posteriormente para dar cohesión a una colección de relatos que, evidentemente, carece de homogeneidad y parece más una agrupación casual de textos que una recopilación unívocamente y previamente orientada según ciertas líneas comunes. El mismo Paz Soldán en muchas entrevistas explica como, en realidad, no existe un verdadero vínculo o comunión de intenciones entre el prólogo y los cuentos:

El prólogo combativo de Fuguet y Gómez hizo que se viera a *McOndo* no como una simple antología sino como un movimiento coherente, con un manifiesto generacional, en el que todos sus autores estaban conjurados en procura del mismo objetivo. De hecho, muchos autores no estaban de acuerdo con el prólogo y se desmarcaron. [...] Otros, incluso los que teníamos algunos reparos pero no nos desmarcamos del todo, nos quedamos con la etiqueta de “escritores McOndo”. (Moras, 2008)

Lo que es lógico preguntarse entonces es qué ocurrió después de la publicación de la antología, o sea, cuál ha sido el futuro del lugar imaginario dibujado por Fuguet y Gómez.

De hecho, desde la segunda mitad de los años noventa, o sea, alrededor de la fecha de publicación de *McOndo*, surgen en Hispanoamérica otros espacios literarios y no sorprende que entre estos haya muchos creados por escritores que participaron en el “proyecto” mcondista: entre ellos figuran el mismo Sergio Gómez, Rodrigo Fresán y Edmundo Paz Soldán. Podemos interrogarnos entonces acerca de unas cuestiones basilares para comprobar si efectivamente las ciudades imaginarias latinoamericanas han abandonado y dejado de imitar el viejo y gastado modelo de la tríada Macondo-Comala-Santa María orientándose hacia el norte, hacia un verdadero McOndo globalizado. El primer punto, lógicamente, sería una invitación a indagar la relación del nuevo espacio literario con las ciudadelas de primera generación para ver qué tipo de vínculo se puede instalar: ¿rechazo u homenaje, reescritura paródica o imitación? A partir de esta reflexión podemos entonces preguntarnos cómo se pone el *nuevo* escritor cartógrafo frente al gran tema de la identidad latinoamericana y cómo vehicula su postura a través de la fundación de ciudades imaginarias. O sea, ¿cómo se pone el escritor frente al gran debate entre global y local?

Trataré entonces de contestar a estas preguntas para cada uno de los espacios literarios con los que me he encontrado en los textos. De todas maneras, ya puedo adelantar una conclusión y formular una hipótesis según la cual, en realidad, McOndo es un lugar que nunca logra concretizarse definitivamente en la literatura hispanoamericana contemporánea. Más allá de la intransigente postura de “Presentación del país McOndo” y, no obstante un inicial atisbo que parecía indicar que las ciudades de segunda generación se habían inclinado hacia una globalidad real o simulada, la impresión final es que estos espacios quedan suspendidos entre las dos opciones mencionadas. En ellos, la relación ambigua con las grandes ciudadelas del *boom* coexiste con el nuevo anhelo de la globalización, lo cual me lleva a definirlos como lugares de la indecisión, un limbo que no se ha liberado de sus raíces y que tampoco ha llegado a ser algo completamente diferente, o sea una tercera vía capaz de eludir los rastros m(a)condistas.

4.1 Una “provincia lejana”: Vertiente Baquedano de Sergio Gómez

Me parece bastante sintomático empezar este *excursus* a través de las ciudades imaginarias de segunda generación justamente con Sergio Gómez, uno de los dos prologuistas chilenos de la antología *McOndo*. Sería lógico suponer que el escritor continúe la obra de deconstrucción del grande espacio del *boom* y su deslocalización empezada precisamente con el prólogo de 1996, o sea, se podría suponer una perfecta concretización narrativa de McOndo.

Efectivamente, hacia la mitad de los años noventa, el escritor chileno parece muy activo en la fundación de lugares literarios. Ya en 1994 en *Vidas ejemplares* (novela finalista del Premio Rómulo Gallegos) funda Parque Deportivo, un fiel contrapunto de Concepción (Chile) cuyo nombre constituye un homenaje a *Bullet Park* de John Cheever, como el mismo Gómez afirma en muchas entrevistas (por ejemplo, véase Sánchez Velasco, 2010: 320). El mismo escritor, sin embargo, afirma que en realidad se trata de un recurso literario utilizado solamente para tener más libertades en la ambientación de una novela policíaca, más que de la fundación de un espacio identitario. Lo mismo se puede decir del barrio de Santa Familia, un barrio ficticio incrustado en la capital Santiago, donde toman lugar algunos cuentos como los de *De este lado de Santa Familia* (1997). Esta misma colección se publicó por segunda vez en 2001 con el nombre de *Buenas noches a todos*, un texto que, en realidad, además del homónimo relato (1999) incluye los del libro que acabamos de mencionar y los de otra recopilación: *De este lado de Vertiente Baquedano* (1998). Empieza así el ciclo de Vertiente Baquedano, la ciudad imaginaria de Sergio Gómez. Se trata de un pequeño pueblo de provincia –de la vasta y desolada provincia chilena– en el que serán ambientadas unas de las novelas más conocidas del escritor como *El labio inferior* (1998), *La mujer del policía* (2000), *La obra literaria de Mario Valdini* (2002), *Patagonia* (2006) y *La felicidad de los niños* (2015). La mayoría se trata de novelas policíacas, como gran parte de la producción de Sergio Gómez, quien solo en los últimos años parece haber abandonado el género detectivesco. Sin embargo, en la descripción de la topografía simbólica de Vertiente

Baquedano me centraré principalmente en un texto que no puede considerarse efectivamente de temática policial. Me refiero a *La obra literaria de Mario Valdini*, una novela breve en la que se cristaliza la mayoría los rasgos definitorios de la cartografía imaginaria de Gómez.

Se trata de un texto que repite los esquemas de la novela negra propiamente dicha, pero ya al comienzo advertimos la falta de un delito sobre el que investigar: la búsqueda, las hipótesis, los indicios en *La obra literaria de Mario Valdini* son de otra clase y casi se podrían definir metaliterarios. La historia es la de un profesor, un investigador universitario de literatura de Santiago que, como el protagonista de “La verdad o las consecuencias” de Alberto Fuguet, decide huir de su vida en la capital chilena viajando hacia tierras desconocidas y desoladas. En la gran ciudad su vida ha tomado senderos peligrosos: su ex mujer ha muerto y sus investigaciones literarias parecen haberse estancado; mantiene una relación sexual con una mujer más joven, víctima de malos tratos por parte de su marido, y, por eso, en una pelea casi mata a este hombre. Necesita cambiar de aires y su destino es justamente Vertiente Baquedano, un pueblito en los pies de los Andes en el sur de Chile donde se ha refugiado y donde ha muerto el misterioso escritor Mario Valdini, autor de *Provincia lejana*, una novela a la que el protagonista ha dedicado muchos años de estudio. Tal como los críticos archimboldianos van a parar a Santa Teresa en 2666 de Roberto Bolaño, en *La obra literaria de Mario Valdini* el protagonista llega a Vertiente Baquedano investigando sobre los últimos años de vida de este escritor olvidado. Sin embargo, en el pueblo descubre solamente todas las mentiras que rodean la figura de Valdini. El escritor, que tuvo una hija secreta (la bibliotecaria Mónica) con una mujer de Vertiente, ha sido víctima del oscuro proyecto del doctor Belgrano (secretamente enamorado de la novia del escritor) y por eso ha caído en desgracia, muriendo solo en las afueras del pueblo. De todas formas, el descubrimiento más importante es que Valdini, durante su estancia en esa remota provincia chilena, solo ha fingido escribir su nueva novela mientras que, en realidad, se ha limitado a copiar, palabra por palabra, su antiguo *best-seller*: *Provincia lejana*. Al final, el mismo

protagonista mata a Belgrano y tiene que huir de Vertiente, refugiándose en lugares desconocidos, fronterizos y olvidados.

4.1.1 Pueblo chico, infierno grande: Vertiente Baquedano entre McOndo y Macondo (o Comala)

El primo punto sobre el que tenemos que reflexionar es precisamente la relación de esta novela con la poética de los grandes maestros del *boom* y, más concretamente, de Vertiente Baquedano con las ciudades imaginarias de primera generación. Como hemos dicho, sería lógico suponer que el espacio fundado por uno de los dos prologuistas de *McOndo* fuera un lugar totalmente contrapuesto a las grandes ciudades identitarias latinoamericanas. En cierto sentido, una primera lectura de Vertiente Baquedano parece confirmar esta tendencia: el pueblo chileno de Gómez parece alinearse con la idea de una reescritura paródica del célebre Macondo. La provincia lejana en la que se desarrolla la novela es un lugar donde se descubren todas las mentiras y las hipocresías del pasado. No es casualidad que Mario Valdini publique sus obras en los años del *boom*: en su viaje a Vertiente Baquedano el protagonista descubre todas las debilidades de una especie de padre literario (definición que aclararé en las siguientes páginas) y todos los sinsentidos de la desolada provincia latinoamericana. Un territorio que ya no parece poseer nada mágico, ni nada *nuevo*. Como dijo Gómez es un “pueblo chico de infierno grande” (Cabello, 2000), un lugar donde lo único bueno es lo que se vuelve a copiar sin añadir ni una sola palabra: “un lugar acostumbrado a la mentira” (Gómez, 2000: 188). Entonces, cuando el protagonista descubre que Valdini no ha escrito una nueva novela, sino, en realidad, copiado perfectamente *Provincia lejana*, plagiándose a sí mismo, el texto parece proyectar una alegoría del sinfín de inútiles rescrituras del *boom* ya denunciada en el prólogo de *McOndo*. Por eso, Sonia, la víctima de la novela *La mujer del policía*, en una de sus cartas, habla de Vertiente Baquedano admitiendo que:

El tiempo es aturdidor cuando se pasa en este pueblo donde nada ocurre. Como puedes imaginar, todo sigue igual. Vertiente, el pueblo fantasmal, con las caras de siempre y su tranquilidad que mata las ganas. (Gómez, 2000: 117)

En el pueblo nunca ocurre nada, como si el tiempo se hubiera parado. Por cierto, se trata de una condición que fácilmente identifica todas las provincias (que en el ideal común se presentan como zonas monótonas y aburridas) pero, tal vez, podemos leer en esta descripción también una metáfora del estancamiento producido en la literatura latinoamericana por la obsequiosa pontificación de las ciudadelas de primera generación.

Por otro lado, hay otros aspectos de Vertiente Baquedano que no se alinean con la idea de una reescritura paródica del *boom* y que, contrariamente, sugieren una visión del lugar literario fundado por Gómez como un espacio cuya inspiración proviene de las célebres ciudades identitarias latinoamericanas.

La relación más evidente de Vertiente con sus ilustres predecesoras es la que parece mantener con Santa María de Juan Carlos Onetti. Las similitudes entre las dos ciudades han sido señaladas en algunas reseñas (por ejemplo, García Ramos, 2002), aunque es el mismo Gómez quien lo afirma abiertamente:

Crear espacios es muy entretenido, como crear novelas, es crear un mundo aparte como a uno le gustaría que fuera y donde uno pudiera interactuar, manejar a su antojo. Y obviamente que eso viene de una tradición de la literatura latinoamericana, no me refiero a Macondo, me refiero, sobre todo a las novelas de Juan Carlos Onetti, que a mí me impresionaron mucho cuando las leí. Él creó un espacio que se llama Santa María, y a través de sus novelas va creando toda una historia a Santa María, y yo lo encontré divertido. Así que creé un espacio imaginario como es Vertiente Baquedano, que más o menos sé dónde estaba y así es fácil ubicarse. (Sánchez Velasco, 2010: 318)

Es curioso que uno de los dos prologuistas de *McOndo* llegue a admitir haberse inspirado en el canon, o sea, en la tradición de la literatura latinoamericana. De todas maneras, el escritor certifica la existencia de un diálogo de Vertiente Baquedano con el asfixiante mundo creado por Onetti: Gómez aspira a crear un ciclo tal como el uruguayo creó el “ciclo de Santa María”; Vertiente Baquedano se convierte en ambientación ideal para las investigaciones policiales de muchas de sus novelas y, sobre todo, este remoto

pueblo del sur de Chile llega a ser un lugar angustioso, gris y decadente, dominado por una comunidad pequeña e impermeable a las novedades, a los cambios y a los *outsider*. En este sentido, el profesor que llega a Vertiente para su búsqueda literaria parece ser el heredero del pobre Larsen “Juntacadáveres” condenado al fracaso por la obtusa e intransigente comunidad de Santa María.

La asfixiante ciudad creada por Onetti no es la única ciudad de primera generación en la que parece inspirarse Sergio Gómez. Como hemos visto, el escritor chileno rechaza cualquier grado de parentesco entre su espacio literario y el de García Márquez (Sánchez Velasco, 2010), sugiriendo, al contrario, cierta relación entre Vertiente Baquedano y Santa María. De todas maneras, me parece que en su ciudad literaria aparecen unos elementos que no pueden no recordar la mítica aldea de los Buendía. Para empezar, en *Patagonia* (una novela que relata la historia de un superviviente de los campos de concentración y de un refugiado nazi en Chile), Sergio Gómez describe Vertiente Baquedano de esta manera:

Era una ciudad pequeña, atribulada por el espaldar enorme de la cordillera de los Andes, que parecía protegerla. Podía tratarse de un pueblo ideal y bucólico si no fuera porque a cada rato, en sus calles, se notaban las marcas de una modernidad mal asumida, forzada e inevitable. (Gómez, 2005: 270)

Aquí el escritor añade dos aspectos que han de recordar la mítica aldea fundada por García Márquez: su aislamiento geográfico –con los Andes que desempeñan la misma función ocultadora ejercida por la increíble selva que rodea Macondo– y la pérdida del espíritu bucólico e ideal por la irrupción de una modernidad mal amalgamada con la tradición popular, folklórica y rural del pueblo. En los relatos de *Buenas noches a todos* también se consolida esta visión de un Vertiente Baquedano-isla con reminiscencias macondianas. Si bien uno de los narradores cuenta las circunstancias que lo han traído a “este pueblo escondido del resto del mundo” (Gómez, 2001: 103), otro comenta:

Un país chico y escondido no puede tener buena suerte, eso está probado. (Gómez, 2001: 109)

Entonces, una condena amenaza el pueblo: también Vertiente parece estar condenada a cien años de soledad o al abandono desolado de la Santa María onettiana.

En *La obra literaria de Mario Valdini*, el narrador habla de las últimas semanas de vida del misterioso escritor y comenta:

Vivía solo en una casa en la orilla del río Reunión. Una noche de temporal la población de la ribera debió ser evacuada de urgencia por los bomberos. El río, crecido por el invierno y las lluvias cordilleranas, amenazaba con desbordarse. [...] Esa misma noche, como ocurría periódicamente, el río bajó atronador desde la cordillera y arrastró un pedazo de poblado de la ribera, una cuadra entera que incluía la casa del escritor. En los años siguientes el río, descontrolado, lo haría en otros sectores, arrancando casas y jardines. Parecía querer acabar con Vertiente cada invierno, poco a poco, con mordiscos arteros que sus habitantes soportaban mansamente. (Gómez, 2002: 34-35)

El río descontrolado, el descomunal diluvio invernal cordillerano y la misma actitud de los habitantes de Vertiente son todos elementos que pueden recordar la inmensidad hiperbólica de las catástrofes ambientales en *Cien años de soledad* y la dócil indiferencia con la que los macondinos aceptan sus consecuencias.

Me parece interesante notar también la reconstrucción histórica de la fundación de Vertiente Baquedano. El pueblo ha sido fundado por un soldado, Alexis Baquedano, que abandona su oficio después de tener una visión muy peculiar una noche en el campo de batalla:

[...] aquella noche, en medio del resplandor del fuego cruzado, Alexis Baquedano vio al ángel San Miguel, pero no combatiendo al dragón, sino auto infiriéndose dolorosas heridas. Para Alexis esto fue una señal del horror de la guerra. (Gómez, 2002: 45)

Como en *Cien años de soledad*, la fundación física del pueblo es anticipada por su aparición en el sueño del fundador: en este sentido la visión inspiradora de San Miguel por parte de Alexis Baquedano me parece casi imitar el célebre sueño fundacional de José Arcadio Buendía. De todas maneras, el soldado chileno tras abandonar el campo de batalla quiere establecerse en Santiago y fundar una comunidad religiosa pero, no encontrando su lugar en la capital, viaja hacia el sur del país:

A Alexis Baquedano entonces le ocurrió como a Mario Valdiní setenta años más tarde. Mientras viajaban en un lento tren recién construido, en una parada de descanso, quedó maravillado con la visión de las cumbres nevadas y lejanas de los Andes. Hizo descender a sus cinco seguidores [...] Y emprender la caminata hacia el interior. Con los ahorros que traían compraron tierras a los pies de la cordillera y fundaron una pequeña comunidad en uno de los codos del río Reunión. (Gómez, 2002: 45-46)

El viaje de Alexis Baquedano puede recordar la expedición del patriarca de los Buendía, tal como me parece sintomático que se funde esta comunidad en uno de los codos de un río. Además de estas sugerencias, las analogías entre las fundaciones de los pueblos literarios de García Márquez y Gómez resultan ser aún más interesantes cuando aprendemos como murió el fundador de Vertiente:

Sus últimos años los pasó extraviado y demente, en completa soledad. (Gómez, 2002: 46)

Alexis Baquedano comparte el destino de otro “gran fundador”, o sea, aquel José Arcadio Buendía que pasa los últimos años de vida bajo un castaño: retorna de esta manera sugerente la soledad de los dos fundadores, condición simbólica de los latinoamericanos.

Para terminar con las referencias explícitas o implícitas a las ciudadelas de primera generación que identificamos en la construcción de Vertiente Baquedano, léase el comienzo de *La obra literaria de Mario Valdiní*:

Vine a Vertiente Baquedano porque me dijeron que aquí podría escribir tranquilo. (Gómez, 2002: 11)

Casi no hace falta aclarar la inmediata referencia al célebre íncipit de *Pedro Páramo*. A partir de esta similitud surge una fácil comparación entre la búsqueda identitaria de Juan Preciado y la búsqueda literaria del protagonista de la novela de Gómez, imaginando de esta manera una posible relación entre Comala y su joven descendiente chilena.

Además del íncipit readaptado por Gómez, el motivo que une Vertiente Baquedano a Comala es, obviamente, el de la búsqueda. Se trata de dos viajes aparentemente diferentes que, de todas maneras, revelan significativas analogías. El profesor universitario que va a parar a la provincia chilena se busca a sí mismo huyendo de una vida agotadora, pero, sobre

todo, busca verdades sobre Mario Valdini. Se trata de un escritor de los sesenta cuya obra ha sido el objeto de estudio del protagonista en el periodo más importante de su vida. Por eso, sus investigaciones casi se pueden leer como la búsqueda de un padre literario, definición que nos acerca mucho al viaje de Juan Preciado. La misma Vertiente Baquedano se revela como un pueblo “infernol” y, aunque los personajes que allí viven no están muertos como los que encontramos en Comala, comparten con estos la característica de ocultar sus relaciones y vivencias con Mario Valdini, o sea el Pedro Páramo –el objeto de la búsqueda del protagonista– de la novela: el protagonista descubre, por ejemplo, que la bibliotecaria Mónica es la hija secreta de Valdini, que el respetable doctor Belgrano fue su rival en amor y el responsable de su ruina o que el hotelero Munster es un amigo del escritor que ahora quiere rescatar su figura. Los dos grandes descubrimientos de los protagonistas de las dos novelas son igualmente insatisfactorios y chocantes: por un lado, Juan Preciado se da cuenta del apocalíptico final del pueblo de sus padres y de la terrible trayectoria del mismo cacique muriendo en Comala; por otro lado, el protagonista de *La obra literaria de Mario Valdini*, como hemos dicho, descubre que no existe ninguna novela inédita del escritor (que, en realidad, ha transcurrido toda su vida en Vertiente plagiándose a sí mismo) y termina matando a Belgrano y huyendo hacia otra provincia lejana.

Por lo tanto, me parece sugestivo plantear la comparación entre Pedro Páramo, que voluntariamente cruza sus brazos y deja que Comala muera y se reduzca a un desierto estéril, y la esterilidad del propio Mario Valdini –simbolizada por el auto-plagio–, cuya presencia envenena lo comunidad provinciana de Vertiente Baquedano. En *La obra literaria de Mario Valdini* se registra una “literaturización” de la búsqueda problemática de *Pedro Páramo*: al fin y al cabo, la historia es la de un “hombre de letras” (de segunda generación) que trata de encontrar a un padre literario que se ha extraviado en una remota provincia. Si en la novela de Rulfo la cuestión era biológica, aquí la búsqueda es la filiación literaria. De todas maneras, ambos viajes terminan en un desierto, cuya existencia y evolución es responsabilidad del “padre”. En este aspecto podemos leer un envenenamiento de la

provincia como lugar de la búsqueda identitaria latinoamericana, una esterilización que en la novela de Gómez es completada por la idea del plagio literario.

Otro aspecto importante es que Mario Valdini no solo es un padre literario, sino también el prototipo del escritor en crisis, un artista silencioso que ha perdido el don de la palabra. Otro Bartleby de la literatura o, quizás, otro Juan Rulfo. Vertiente Baquedano se construye a través de continuas referencias textuales a las ciudades de primera generación y hasta uno de los grandes maestros del *boom* aparece textualizado en la novela. Tal vez, podemos llegar a decir que el coro de las voces de Comala de *Pedro Páramo*, en *La obra literaria de Mario Valdini* es justo el *collage* chirriante de la literatura, es decir, voces distorsionadas que apenas se perciben como un eco distante. Ir hasta la lejana provincia chilena aquí, como hemos dicho, significa indagar sobre la más célebre de las generaciones de escritores latinoamericanos, descubriendo sus debilidades, sus secretos y su supuesta traición (cuyo emblema aquí es el manuscrito de Valdini, la copia perfecta de *Provincia lejana*) pero significa también evidenciar la absurdidad del actual y morboso interés hacia aquel periodo. Esta conducta fetichista resulta aún más ridícula cuando el protagonista descubre que no hay nada nuevo que decir sobre aquel periodo y es certificada por el doctor Belgrano que, en el desenlace final, desvelando el gran secreto “valdiniano”, lanza su ataque contra el protagonista comentándole:

En su profesión, y en muchas como la suya, es un procedimiento habitual otorgarle importancia a asuntos que no la tienen. (Gómez, 202: 151)

Seguir estudiando (incluso leyendo) a los grandes escritores de los sesenta ahora bien podría resultar un afán inútil, un sinsentido, cuyos resultados son insatisfactorios, rescrituras vacías, meras copias encontradas en una ciudad textual.

Me parece que la postura de Gómez frente a las ciudades imaginarias de primera generación es bastante ambigua: si, por un lado, son evidentes las deudas de Vertiente Baquedano con sus ilustres predecesoras, por otro lado es imposible definir el pequeño pueblo somontano chileno como otro Macondo, Santa María o Comala. Las referencias a

estos lugares son muchas y oscilan entre el guiño paródico, las citas explícitas y las influencias inconscientes, revelando cómo Gómez, coherentemente con el prólogo de *McOndo* (por lo menos en este aspecto), rechaza la reescritura y el abuso de los productos del *boom* y advierte la necesidad de ir más allá de este exitoso fenómeno literario. En conclusión, Vertiente Baquedano no logra ser ni una nueva ciudad globalizada, ni otro Macondo: es un McOndo desvirtuado, un espacio en el que no podemos ver realizado el proyecto de la metrópolis latina globalizada y, al mismo tiempo, es un lugar donde se ratifica el fin o, mejor dicho, la desertificación de la provincia.

4.1.2 De la aldea global a la provincia lejana: Vertiente Baquedano y la identidad latinoamericana

El viaje del protagonista de *La obra literaria de Mario Valdini* bien puede ser leído como la búsqueda de un padre literario o, si lo miramos desde otra perspectiva, como otro viaje identitario más. El profesor huye de Santiago en un momento de crisis personal y por eso decide volver al origen no solo de su objeto de estudio, sino de su propia identidad: el mismo Valdini y el protagonista terminan buscándose en una provincia lejana, en la parte más tradicional, rural, folklórica, subdesarrollada de América, es decir, en *lo local*, la fortaleza de la visión identitaria colectiva latina propuesta por las ciudadelas de primera generación. La metrópolis globalizada y sus peligros parecen ser muy distantes de Vertiente Baquedano, un pueblo chico donde todo el mundo se conoce y donde la modernidad –internet, los archivos virtuales, las nuevas tecnologías– no parecen haber llegado: en este sentido, en la época en la que todo se digitaliza y se publica en la red, parece un oficio *demodé* el del protagonista que busca indicios “de papel” sobre Valdini en las polvorientas bibliotecas de la ciudad.

De todas maneras, los resultados de las búsquedas parecen dar fuerza a la teoría mcondista de una América Latina globalizada: el regreso a lo local en la novela es

claramente insatisfactorio y hasta siniestro. Solo se descubren mentiras y falsos mitos textuales. Inventando una novela titulada *Provincia lejana* –que su autor sigue copiando para llenar su silencio–, Gómez casi parece burlarse de la misma idea de una supuesta lejanía de Latinoamérica en la época de la simultaneidad y globalidad, oponiéndose al mito de un continente solitario: la provincia lejana es un fetiche mitificado que solo existe en la mente de un escritor fracasado.

Por lo tanto, por un lado, la gran ciudad globalizada es un lugar peligroso y enajenante del que se debe huir, por otro lado, el retorno a lo local no restituye ni alivio ni consuelo. Creo que es esta la idea de identidad latinoamericana que Gómez transmite en sus novelas y que, por supuesto, vincula a la creación de su espacio literario. Lo global y lo local coexisten y son igualmente insoportables en un continente suspendido entre la herencia de un pasado pre-moderno (rural, regional y telúrico) y su anhelo de modernidad, verticalidad y virtualidad. La ciudad imaginaria fundada por Gómez ha perdido la magia y su estéril “localidad” reiterada hasta la hipocresía parece inconsistente. Por otra parte, tampoco llega a ser McOndo, o sea no es un simulacro de globalidad, puesto que la gente ya empieza a huir de la gran metrópolis enajenante. Es justo Sergio Gómez, el que nos da la clave de lectura final de su obra como cartógrafo de una provincia lejana:

Yo soy provinciano y todo lo que he escrito trata de la provincia. En ella todo es más visible, los vicios, los males... La provincia me parece un horror, pero también lo es Santiago. (García, 2015)

4.2 La insufrible materia del deseo: Río Fugitivo de Edmundo Paz Soldán

El recorrido que, a partir de McOndo, nos aleja de las ciudades imaginarias de primera generación para analizar las de segunda, nos lleva ahora a Río Fugitivo de Edmundo Paz Soldán, otro mcondista desilusionado más que, después de publicar un cuento en la antología, funda su peculiar versión del espacio literario latinoamericano.

El escritor boliviano, que ya en *McOndo* con su “Amor a distancia” estrena la idea del “latinoamericano de lejos” (Paz Soldán, 2002: 106), o sea de un intelectual que vive y escribe en las universidades estadounidenses (tema recurrente de otras novelas y cuentos como, por ejemplo, *La materia del deseo*, *Norte* o *Los vivos y los muertos*), por lo menos en cuatro de sus novelas pone al centro de sus narraciones la ciudad de imaginaria de Río Fugitivo. Tratando de analizarla voy a concentrarme principalmente en un grupo de tres novelas –todas publicadas entre 2000 y 2004– donde este espacio literario es efectivamente el escenario principal: se trata *Sueños digitales* (2000), *La materia del deseo* (2001) y *El delirio de Turing* (2004), textos que presentan algunas características homogéneas entre sí y que por eso me permiten abordarlos de manera unívoca sin respetar rígidamente la cronología de su publicación.

De todas maneras, la fundación de Río Fugitivo se remonta justo a la novela homónima (1998) cuyo protagonista es Roberto, un adolescente en su último año de instituto, aspirante a escritor de cuentos. Es justo en su aprendizaje literario que el joven estudiante funda su lugar literario, una ciudad “donde impera el orden” y donde los crímenes quedan siempre resueltos (Paz Soldán, 2008: 124): los relatos policíacos que Roberto escribe para sus amigos y parientes se convierten en su manera de huir de una realidad intolerable representada por una Cochabamba violenta y al borde del derrumbe. La ciudad literaria, donde la justicia triunfa al final, llega a ser la contracara de una ciudad real donde el joven no parece encontrar respuestas, una sociedad cuya violencia y decadencia invaden también su vida familiar (el hermano de Roberto muere por sobredosis).

En sus albores, entonces, Río Fugitivo es solamente un refugio literario juvenil, el contrapunto utópico de Cochabamba.

4.2.1 Río Fugitivo: ¿un McOndo boliviano?

Si dejamos momentáneamente de lado *Río Fugitivo*, en los otros tres textos encontramos datos significativos que nos revelan algo más sobre la concepción simbólica de la ciudad. En estas novelas, Río Fugitivo ya no existe solo en la mente de un aspirante a escritor, sino que se convierte en el escenario principal de la escritura: una ciudad boliviana donde lo primero que se puede observar es precisamente el triunfo de la globalización, como Fuguet y Gómez habían adelantado en el prólogo de *McOndo*.

En *Sueños digitales* se cuenta la historia de Sebastián, un hombre que trabaja para un periódico modificando fotos y creando “seres digitales”, fotomontajes que yuxtaponen la cara de un actor, un político o un cantante al cuerpo de otra celebridad. Sucesivamente empieza a trabajar para el gobierno en la “Ciudadela”, un *enclave* dentro del contexto urbano de Río Fugitivo: su tarea es la de modificar las fotos comprometedoras en las que aparece el jefe del gobierno, es decir, alterar la realidad gracias a los nuevos medios de comunicación. La suya, entonces, es una nueva manera de “insertarse en la historia”, como el mismo protagonista comenta (Paz Soldán, 2001: 77). En esta novela, Río Fugitivo es la ciudad del futuro¹¹, una ciudad donde los aportes de la globalización ya han llegado y se han apoderado del escenario. Una ciudad que sufre una verdadera “fiebre de importación”:

[...] vivimos de prestado, pronto a alguien se le ocurrirá importar toda una ciudad, *we'll be Fugitive River City*. (Paz Soldán, 2001: 21)

¹¹ Paz Soldán parece decirlo explícitamente cuando comenta que la ciudad “había sido invadida por pacheños” que se habían mudado porque la Paz, “era la ciudad del pasado” mientras que, por el contrario, Río Fugitivo era la del futuro (Paz Soldán, 2001: 23).

La contaminación con los aportes procedentes del Norte parece haber llegado a un estado muy avanzado. Hasta se supone la posible pérdida de la última matriz cultural, o sea, el topónimo, destinado a modificarse para que suene más primermundista. Río Fugitivo parece tan moderna y avanzada, tan “virtualizada” que muy pronto podría parecerse a cualquier metrópolis globalizada del mundo. Por eso, observando el *skyline* desde su ventana, Sebastián llega a formular asombrosas hipótesis sobre la evolución de su ciudad:

[...] se veían los edificios en construcción que le estaban cambiando la cara al casco viejo de Río Fugitivo. Se le ocurrió que algún día, quizás muy pronto –el futuro hacía implosión sobre el presente, caía sobra éste como un vertiginoso satélite apenas ingresado a la atmósfera– uno podría elegir el pedazo de realidad que se apoyaría en las ventanas. Uno estaría en Río Fugitivo, trabajando frente a la pantalla, y apretaría un botón y aparecería de pronto el monumental contorno de los rascacielos de Manhattan [...], y minutos después otro botón y de pronto las playas de Copacabana [...], y otro botón y Roma ardiendo mientras Nerón tocaba el arpa. (Paz Soldán, 2001: 60-61)

La idea futurible (y “futurista”) de Sebastián es la de una Río Fugitivo completamente desterritorializada donde la colocación en el espacio y en el tiempo será una condición arbitraria y alterable. De todas maneras, en *Sueños digitales* no se concretiza el escenario de ciencia ficción previsto por el protagonista pero, por otro lado, Paz Soldán dibuja una ciudad muy moderna, cosmopolita y tecnológica que, sin embargo, parece permeada por una atmósfera oscura, tensa, casi orwelliana (la vida de Sebastián al final es completamente destruida por los servicios secretos, para quien trabaja). En general, Río Fugitivo parece un lugar donde resulta cada vez más difícil distinguir lo real de lo simulado¹², lo auténtico de lo imitado. La pérdida de importancia de la idea misma de autenticidad bien puede ser uno de los temas recurrentes de la novela¹³ y en cierto sentido remite otra vez a la idea de ciudad simulacro que bien describía McOndo.

¹² También la muerte es simulada y espectacularizada en Río Fugitivo: emblemático es el episodio de una periodista que publica un reportaje sobre un hombre que se suicida tirándose de un puente; al final el protagonista descubre que se trata de un suicidio simulado, creado *ad hoc* para los medios de comunicación: la reportera había manipulado la realidad para “convertirla en un evento, una representación digna de ser fotografiada o filmada (Paz Soldán, 2001: 203).

¹³ Fotos auténticas o modificadas, historias reales o alteradas: la novela parece oscilar entre dos polos, tal como la misma vida del protagonista que al final descubre que alguien se ha introducido en su casa y ha

Aún más oscuro e inquietante es el escenario dibujado en *El delirio de Turing*, un verdadero *thriller* o novela de espionaje. La trama es muy compleja y gira alrededor de la familia de Miguel Sáenz, cuyo sobrenombre es Turing, un empleado de la Cámara Negra, equivalente (ficticio) boliviano de la NSA o de la CIA, con sede en Río Fugitivo. La ciudad vive un periodo de violentas protestas populares y de represión por parte del gobierno. El activismo contra el poder central se manifiesta no solo en las calles sino también a través de una red social, llamado el *Playground*, una realidad paralela donde la gente puede crearse sus propios avatares e interactuar sin revelar su verdadera identidad personal: por eso, la Cámara Negra intenta infiltrarse en el *Playground* buscando a los rebeldes para eliminar toda oposición. Por eso, esta versión de la ciudad imaginaria de Paz Soldán se parece aún más a la distópica Londres de *1984* de George Orwell: una ciudad asediada, espantosa, asustada. Como en *Sueños digitales*, es una ciudad muy tecnológica, moderna, llena de contaminaciones:

Río Fugitivo progresaba, pero era apenas una isla en medio de un país muy atrasado. Y esa isla tampoco estaba aislada, en sus calles podía encontrarse edificios inteligentes en el que todos sus sistemas eran controlados por computadoras, y mendigos en las puertas de esos edificios. (Paz Soldán, 2004: 25)

La difusión de los nuevos medios de comunicación aquí no es reconocida con triunfante admiración, sino el contrario. La riqueza, el llamado “progreso”, por un lado, produce desigualdades sociales (como las que evidencia Gamboa en “La vida está llena de cosas así”), por otro lado, le entrega al poder central, al gobierno, los instrumentos para controlar a los ciudadanos y para difundir la inseguridad y el miedo. Otra vez, Paz Soldán presenta un inquietante escenario, es decir, dibuja una futurible metrópolis latinoamericana. Una ciudad donde la gente ya no asciende a los cielos, pero desaparece en los peligrosos laberintos de sus barrios virtuales. Esta afirmación, nos lleva a pensar otra vez en McOndo y en su sed de globalidad: sí, por un lado, parece que en esta novela Paz Soldán trate de

eliminado su imagen de todas las fotos en los álbumes de su vida personal. Sebastián llega así a dudar de su propia existencia.

satisfacer el anhelo de virtualidad que se percibía en el prólogo de Fuguet y Gómez, por el otro, el escritor boliviano nos deja ver las consecuencias más extremas y peligrosas de las tendencias socioculturales de una sociedad hipertecnológica donde los individuos están interconectados de manera constante e inmediata.

Más realista y verosímil parece la imagen que Paz Soldán transmite de su ciudad en *La materia del deseo*, texto que se publica antes de *El delirio de Turing* pero que me parece más adecuado para concluir este primer *excursus* sobre Río Fugitivo. En esta novela Pedro Zabalaga, un profesor boliviano que trabaja en el ILAS (Instituto de estudios latinoamericanos) de la Universidad de Madison (otra ciudad ficticia), en los Estados Unidos, vuelve a Río Fugitivo huyendo de una complicada relación con una estudiante suya, con el pretexto de buscar información sobre su padre, escritor de los sesenta, autor de una emblemática novela titulada *Berkeley*. La ciudad con la que se enfrenta cuando regresa es muy diferente de la que había dejado: ya desde su llegada al aeropuerto, Río Fugitivo muestra su cara más globalizada, más reluciente, más postiza. La ciudad es todo un triunfo de neones y letreros luminosos de las grandes multinacionales, de cafeterías Starbucks y *fastfoods*, de música *pop* y periódicos con la foto en portada de un narcotraficante “con sombrero de mariachi y traje blanco al estilo de Gabo cuando recibió el Nobel en Estocolmo” (Paz Soldán, 2002: 14). Estamos muy lejos de una aldea mágico-realista: la primera impresión que tenemos de Río Fugitivo en *La materia del deseo* es la de un “experimento concreto de fundación de un McOndo literario” (Bizzarri, 2014: 5). Otra analogía con el prólogo de la antología de 1996 es justo el ILAS, un instituto donde se cursan asignaturas con nombres extravagantes como “(Homo)sexualidades caribeñas” o “Mujeres puertorriqueñas al borde de un ataque de nervios” (Paz Soldán, 2002: 43), donde los estudiantes quieren ir “beyond latinamericanism” (Paz Soldán, 2002: 49) y se proponen ir a “alguna aldea campesina” porque solo así se “sabría lo que era Latinoamérica” (Paz Soldán, 2002: 187). Entonces, al final, la tendencia es siempre la de ver el continente como “un deslavado Macondo donde la gente era inocente y debía ser preservada de la corrupta

civilización occidental” (Paz Soldán, 2002: 91). Paz Soldán parece enlazarse con la provocación de Fuguet y Gómez, que afirman haber llegado a pensar que “América Latina era un invento de los departamentos de español de las universidades norteamericanas” (Fuguet; Gómez, 1996: 12): el escritor boliviano ridiculiza de esta manera la tendencia primermundista a exotizar el continente, la verdadera “materia del deseo” para estudiosos aún convencidos de que “la gente viva en los árboles y vaya con sombrero” (Fuguet; Gómez, 1996: 14). El mismo protagonista, un “latinoamericano de lejos” que parece rechazar esta visión estereotipada, un boliviano en cuyas paredes Bolivia no aparece (Paz Soldán 2002: 157) admite haberse equivocado:

Me había equivocado tanto al creer alguna vez que seis años de estudio en una universidad californiana eran suficientes para convertirme en un experto latinoamericanista. (Paz Soldán, 2002: 188)

Tras volver a Río Fugitivo el protagonista se da cuenta de que en su larga estancia en Estados Unidos casi se había convencido de la necesidad de ir a una universidad del primer mundo para entender su continente, convicción que se revela efímera e ingenua cuando se enfrenta con la insatisfactoria nueva versión de su ciudad.

Por lo que hemos visto hasta ahora, Río Fugitivo parece establecer un continuo diálogo con McOndo, realizando en muchos aspectos el modelo de la nueva metrópolis latinoamericana globalizada descrita por Gómez y Fuguet.

Otro punto en el que Paz Soldán parece coincidir con los dos prologuistas es la tendencia –voluntaria o inconsciente– a parodiar o bajar de nivel las ciudadelas de primera generación. En *Río Fugitivo*, texto que ya de por sí parece un rebajamiento de una novela clave del *boom* como *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa¹⁴, aparecen muchas referencias a

¹⁴ Son muchas las analogías y las similitudes entre la novela de Paz Soldán, que habla de la difícil adolescencia de los alumnos del Instituto Don Bosco, y la de Vargas Llosa, ambientada en el Colegio Militar Leoncio Prado. Además de estas me parece un evidente guiño al escritor peruano el hecho de que se le atribuya al protagonista de *Río Fugitivo* el apodo “Marito” por parte de un amigo suyo:

[...] había comenzado a llamarme Marito (Roberto es muy prosaico, decía, hay uno detrás de cada mata), en la época en que daban en Canal 7 la telenovela basada en *La tía Julia y el escribidor*. Serás nuestro Vargas Llosa, me decía, y yo encantado, Vargas Llosa era mi modelo, quería –quiero– escribir de Bolivia como él escribe de Perú [...]. (Paz Soldán, 2008: 26)

los grandes maestros de los sesenta que se pueden leer en esta óptica. García Márquez parece ser el blanco de todas las críticas e ironías:

Ah, Arcángel Gabriel, cuántas lecturas se cometían en tu nombre (y cuántos otros escritores no eran leídos por tu culpa). (Paz Soldán, 2008: 210)

De la hermana del protagonista, una joven culta y brillante —que, a diferencia de “la gente que dice leer literatura y no ha pasado de García Márquez” (Paz Soldán, 2008: 146)¹⁵, a los grandes clásicos del *boom* prefiere una figura más marginada de aquel periodo como Clarice Lispector— se dice que:

No soportaba a García Márquez; decía que, en el balance final, el realismo mágico iba a ser más negativo que positivo para nosotros, iba a seguir vendiendo y fomentando en el extranjero una imagen exótica de Latinoamérica: la tierra donde los hombres comen hormigas y nacen con cola de cerdo. (Paz Soldán, 2008: 44)

Todas estas consideraciones casi parecen sacadas de “Presentación del país McOndo”: otra vez, encontramos críticas contra el reduccionismo existencialista del realismo mágico y de sus epígonos. De esta manera, Paz Soldán vuelve a poner el acento sobre los efectos castrantes de la larga e incesante sombra de García Márquez &Co. para las nuevas generaciones de escritores, utilizando la parodia y la ironía para señalar el “vicio impune” de cierta crítica y ciertos lectores nostálgicos del *boom* y de sus productos.

Encontramos otras rescrituras paródicas o “rebajadas” de las novelas de García Márquez, Vargas Llosa o Rulfo también en *La materia del deseo* donde (re)aparece otra vez el legendario íncipit de *Pedro Páramo*:

Vine a Río Fugitivo con la excusa de buscar a papá, pero en realidad lo hacía para escapar de una mujer [...]. (Paz Soldán, 2002: 17)

La búsqueda identitaria anunciada por Juan Preciado al comienzo de la obra maestra de Rulfo, aquí repetido como una cantinela, ha llegado a ser una simple excusa

¹⁵ Hasta que el protagonista llega a preguntarse irónicamente: “¿quién compraba los libros de los demás escritores?”. (Paz Soldán, 2008: 177)

para justificar la huida del protagonista de una problemática relación con la joven Ashley. En *Río Fugitivo*, Pedro Zabalaga puede contemplar la estatua de su padre, Pedro Reissig, escritor activista de los sesenta (Paz Soldán, 2002: 69). Se trata de otro guiño a otro icono del *boom*, es decir, la escultura ecuestre de Brausen-fundador (Onetti, 1989: 205) que encontramos en *El astillero* y que, en la misma novela, Paz Soldán vuelve a proponer como si fuera un fetiche o un *souvenir* hipercomercializado del *boom* también cuando el protagonista observa la estatua de Bob Dylan (Paz Soldán, 2002: 66) en las afueras de la ciudad.

Como he dicho, todos estos guiños, rebajamientos o reescrituras paródicas le sirven a Paz Soldán para señalar con ironía los efectos de una conducta fetichista hacia el *boom* (y sus ciudadelas imaginarias). Podemos encontrar la misma finalidad también en otra cita de *Río Fugitivo* que, sin embargo, lleva la cuestión a un nivel más serio y dramático. Cuando su hermano Alfredo muere por sobredosis, Roberto cae en depresión y se aísla del resto del mundo. Por último, llega a atribuirse la culpa del triste destino de su hermano: según el joven escritor, Alfredo debía haber pensado que su hermano “lo olvidó por culpa de la ciudad de Río Fugitivo” (Paz Soldán, 2008: 197). De esta manera, el protagonista considera su ciudad imaginaria como la evasión, el pasatiempo que le hizo perder contacto con una realidad que no ha logrado entender a tiempo. Podemos leer esta consideración como una crítica menos sonriente de Paz Soldán a la vampirización e imitación de las ciudadelas identitarias de primera generación que se sigue practicando en la literatura hispanoamericana.

4.2.2 Un Macondo-fugitivo que permanece y dura

Sin lugar a dudas, podemos leer todas las reescrituras y los rebajamientos de nivel de Macondo o Comala que acabamos de evidenciar como deconstrucciones

postmodernas¹⁶ del espacio literario del *boom*. Textualizaciones que, como las que nos han permitido definir McOndo como una “ciudad de papel”, sirven para dismantelar la consistencia epistemológica de la idea del espacio local para representar América Latina. No olvidemos, en este sentido, que la fundación de Río Fugitivo se remonte a un sueño profético, sino, más bien, es el fruto de una textualización: la ciudad nace en una novela juvenil, es decir, es el fruto de los delirios de la literatura¹⁷ de un fundador que desciende directamente de un escritor-impostor, un plagario¹⁸.

Pero el mismo fenómeno de la textualización puede leerse de forma ambigua: en cierto sentido representa también la constatación nostálgica de la consistencia de la versión del continente que se representaba durante el *boom*. Entonces, se trata de una manera de reconocer que la América Latina de Macondo era solamente ficción, puro texto. La disgregación –a veces paródica– y textualización de la ciudad identitaria de primera generación, puede ser tanto “agresiva” como, al contrario, nostálgica, o sea, puede representar un reconocimiento doloroso de la inconsistencia de un mito. Desde este punto de vista, tenemos que tener en debida cuenta la idea misma de parodia postmoderna que, según Hutcheon, remite a una estrategia neutral y ambigua, no necesariamente vinculada a la voluntad de burlarse de un modelo:

La parodia postmoderna es deconstructivamente crítica y constructivamente creativa a la vez, haciendo paradójicamente que tengamos conciencia tanto de los límites como de los poderes de la representación en cualquier medio. (Hutcheon, 1993: 6)

Desde otra perspectiva Hutcheon también afirma que:

Como forma de representación irónica, la parodia está doblemente codificada en términos políticos: legítima y subvierte a la vez lo que ella parodia. (Hutcheon, 1993: 8)

¹⁶ El escritor boliviano parece guiñar el ojo al postmoderno cuando, en *Sueños digitales*, afirma que el protagonista trabaja para el diario Tiempos Posmodernos (Paz Soldán, 2001: 12).

¹⁷ Además, la idea de fundar Río Fugitivo le surge a Roberto durante una borrachera. (Paz Soldán, 2008: 85)

¹⁸ Edgar Lizarazu es un antepasado de Roberto que había publicado una novela que, sin embargo, el joven descubre ser un plagio.

Entonces, la parodia postmoderna se mantendría voluntariamente en vilo: disgrega textualizando lo que se consideraba consistente, pero las razones de esta deconstrucción pueden ser neutrales y ambiguas.

A partir de estas reflexiones, si queremos ver la otra cara de la moneda, todo este afán reescritural deconstruccionista y todas estas referencias a las ciudadelas de primera generación pueden revelar también cierta relación nostálgica de Río Fugitivo con sus ilustres predecesoras. Si por un lado, el mismo Roberto critica la omnipresencia de García Márquez en las estanterías de las librerías latinoamericanas, por otro lado, reconoce el valor del maestro colombiano. Hablando de *Cien años de soledad* y de *Crónica de una muerte anunciada* con su amigo Mauricio, por ejemplo, llega a afirmar: “Yo me dedicaría a escribir si me garantizaran que todas mis obras van a ser mínimo de ese nivel” (Paz Soldán, 2008: 248).

Río Fugitivo es una ciudad que, a pesar de su anhelo de modernidad, no puede ocultar su cara nostálgica que aún revela rastros de un pasado nunca olvidado: es una ciudad de “desfases históricos, donde la calculadora y el ordenador coexisten al mismo tiempo” (Paz Soldán, 2004: 17). De todas maneras, me parece indudable que el recuerdo de las ciudadelas identitarias del *boom* haya influido en la fundación de Río Fugitivo. Influencias que quedan patentes ya a partir del nombre que no puede ocultar cierta referencia al célebre río de aguas diáfanas y piedras pulidas macondiano.

Bien se podrían evidenciar todas las deudas del espacio literario de Paz Soldán con Comala o Macondo pero me parece más interesante y sintomático plantear una comparación entre Río Fugitivo y el universo literario de Juan Carlos Onetti –o sea Santa María (y Puerto Astillero)– a modo de caso ejemplar de la influencia ejercida por las ciudades de primera generación sobre las de segunda. La primera analogía que reconozco nos permite acercar *Río Fugitivo* a *La vida breve*¹⁹. Se trata, precisamente, de la fundación literaria de ambas ciudades: tanto Roberto en la novela de Paz Soldán, como Brausen en la

¹⁹ En *Río Fugitivo* encontramos también un guiño explícito a la novela de Juan Carlos Onetti cuando, comentando los tristes y apáticos días que siguen la trágica muerte de Alfredo, el narrador afirma que, de todas maneras, “la vida breve continuaba” (Paz Soldán, 2008: 314).

de Onetti, fundan sus propias ciudades imaginarias huyendo de una realidad insatisfactoria. En sus ficciones narrativas los dos se crean su propio *alter ego* literario –el detective Mario Martínez y el doctor Díaz Grey–, personajes valientes, fascinantes, determinados: todo lo contrario de lo que los dos narradores parecen ser. Ambos protagonistas son aspirantes a escritor destinados al fracaso: Brausen es un publicista deprimido que quiere escribir un guión que le rescate de una vida de humillaciones, pero termina huyendo de su ciudad tras el asesinato de la Queca; el inmaduro Roberto, aficionado al género policial, al final abandona todas sus esperanzas de publicar sus cuentos, y hasta su modelo de referencia –o sea el antepasado novelista del que el joven quisiera seguir las huellas– se revela un impostor, un falsario.

En ambas novelas, después de un acontecimiento violento o dramático (como las muertes de Alfredo y la Queca), se desdibuja la demarcación entre realidad y ficción, dos planos que parecen cruzarse y mezclarse. Si Roberto parece delirar cuando confunde su Cochabamba con Río Fugitivo (Paz Soldán, 2008: 262), pero al final “vuelve” a la vida real, no se puede decir lo mismo con respecto a Brausen, que termina refugiándose definitivamente en su creación, o sea en Santa María.

La relación entre Río Fugitivo y la asfixiante ciudad de Onetti no se limita a las analogías entre las dos novelas donde se fundan literariamente estos espacios. Al contrario, en ambos casos, esto constituye solo el comienzo de un verdadero ciclo narrativo. Novelas como *La materia del deseo*, *El delirio de Turing* y *Sueños digitales* son muy distintas de *Río Fugitivo*; ya no abordan el tema de la difícil adolescencia del escritor en un contexto urbano violento y decepcionante, sino que se desarrollan enteramente en el espacio literario fundado por el joven Roberto e inaugurado en sus cuentos “ligeros”, de la misma manera la creación del inepto Brausen se convierte en el escenario de *El astillero*, *Juntacadáveres* y otras novelas y cuentos onettianos. En ambos casos se trata de utopías que se degradan, espacios del fracaso que tenían que servir para huir de la realidad pero que se han revelado aún menos tolerables que esta. Son espacios de la insatisfacción, de la desilusión, del estancamiento:

por ejemplo, la misma mentalidad conservadora de la comunidad sanmariana que niega a Larsen su posibilidad de afirmarse, puede ser comparada con la Cámara Negra de *El delirio de Turing*, una agencia cuyo objetivo es controlar a la población y mantener el *statu quo*.

Este tríptico de “novelas de Río Fugitivo” también reinterpreta otro rasgo característico del más célebre ciclo de Santa María, o sea, el mecanismo de la caja china a través del cual Onetti funda otros espacios, como el prostíbulo de Junta Larsen, el falansterio de Marcos Bergner o el mismo Puerto Astillero, dentro del universo sanmariano. Fundaciones insertadas dentro una fundación: esta es la tendencia que se repite también con Río Fugitivo, dentro cuyo contexto urbano, de hecho, surgen la inaccesible Ciudadela²⁰ y el *Playground*. Si el primero es un lugar que parece la obscura transposición del astillero onettiano –o sea el lugar del que depende la suerte del protagonista²¹–, el segundo es un espacio muy interesante que permite llevar la cartografía imaginaria a otra dimensión –la virtualidad– que representa perfectamente la sociedad contemporánea globalizada.

Todas estas referencias o miradas nostálgicas al *boom* parecen confirmar la idea de un vínculo que une Río Fugitivo a las ciudadelas de primera generación. A todo lo que hemos visto hasta ahora tenemos que añadir que la vida o el regreso al lugar literario fundado por Paz Soldán se revela una desilusión, un fracaso. Si en la primera novela, Roberto “huye” simbólicamente a Río Fugitivo para eludir el dolor insoportable de su vida real²², en las otras tres novelas vemos que la vuelta o la permanencia en este McOndo boliviano es decepcionante y desalentadora. Ya en *Sueños digitales*, en el río Fugitivo (que da

²⁰ Como hemos dicho, se trata de un *enclave* de Río Fugitivo: el lugar hipervigilado donde se concentran todos los edificios del gobierno y de la inteligencia militar. Representa el centro neurálgico donde se urden las tramas secretas del poder central para controlar la nación.

²¹ Puerto Astillero para Junta Larsen representa la última posibilidad de afirmarse, un último desesperado intento –destinado a fracasar– para encontrar su lugar en una sociedad cada vez más asfixiante, mientras que la Ciudadela es el lugar donde Sebastián –protagonista de *Sueños digitales*– trata de dar un salto cualitativo a su vida (y como Juntacadáveres fracasa en su intento), gracias a un nuevo empleo que lo acerca más al poder central de su Bolivia.

²² Hasta que, caminando por las calles de Cochabamba –una ciudad cada vez más deprimida, decadente, sucia y violenta– el protagonista llega a preguntarse: “cómo me había sido posible superponer a ella la ciudad de Río Fugitivo”. (Paz Soldán, 2008:300)

el nombre a la ciudad) de “fragrante olor” (Paz Soldán, 2008: 155) imaginado por Roberto empiezan a fluir fétidas aguas de “color barro” (Paz Soldán, 2001: 28) y el mismo lugar donde imperaba el orden y la justicia se convierte en una ciudad “tan pequeña” donde “los rumores corrían” (Paz Soldán, 2001: 191) alimentando un clima de sospechas y miedo. Esta atmósfera tensa se vuelve a presentar más exacerbada en *El delirio de Turing*, haciendo de Río Fugitivo el lugar ideal para instalar la Cámara Negra:

[...] si la Cámara Negra hubiera sido instalada [...] en La Paz, todo el mundo hubiera dirigido su odio hacia ella. En Río Fugitivo, la Cámara Negra pasa desapercibida y teje con tranquilidad su tela atrapadora de intrigas. (Paz Soldán, 2004: 244)

Entonces, se trata de la ciudad perfecta donde fundar una agencia de inteligencia oculta que controle, corrija y reprima todo lo que no se conforma al poder central. “Río Fugitivo es una ciudad sitiada” (Paz Soldán, 2004: 118), y hasta el fétido barro del que se hablaba en las otras novelas, aquí deja lugar a “las aguas sangrientas del río Fugitivo” (Paz Soldán, 2004: 269).

Menos dramático y peligroso es el contexto urbano que observamos en *La materia del deseo*, aunque me parece que justo en esta novela encontramos los elementos más significativos para evaluar la consistencia de este lugar literario. La vuelta de Zabalaga a Río Fugitivo me parece fundamental no solamente por la decepción que implica, sino también por la significación simbólica de este regreso a Latinoamérica. Por eso, el viaje del protagonista es un retorno a una ciudad que ya no existe, o sea, a aquel continente idealizado en las grandes universidades del primer mundo. En su lugar, Zabalaga se encuentra con un parque temático donde se alternan influencias norteamericanas y reminiscencias locales, donde la globalización se ha amalgamado mal con la tradición y es continuamente acechada por los fantasmas del pasado. También los resultados de sus búsquedas literarias (e identitarias) sobre el padre lo llevan a descubrir una realidad desengañadora. En conclusión, volver a Río Fugitivo significa enfrentarse a un lugar inasible e insatisfactorio.

Y justo cuando empieza a desdibujarse este McOndo literario, retoma fuerza la imagen de Macondo (Bizzarri, 2014).

Resumiendo, Paz Soldán, restituyéndonos el retrato de una ciudad tan invivible, parece dejarnos ver la problematicidad del rechazo de las imágenes identitarias procedentes del *boom*. En cierto sentido, el escritor boliviano cuestiona el empuje mcondista hacia la globalidad y la virtualidad. Por eso habla de una “ciudad que ansía tanto la modernidad que al hacerlo sus habitantes no hacen otra cosa que ser tradicionales” (Paz Soldán, 2004: 182). Hablando de la relación de un personaje con *Cien años de soledad*, el narrador de *El delirio de Turing* comenta:

La había leído y disfrutado, y también se había reído mucho al ver que sus compañeros la tomaban como una versión de la extravagante y exótica vida en América Latina. Yes, they do things differently down there, les decía, but it isn't exotic. Por lo menos no era así Cochabamba en sus vacaciones. Había fiestas y drogas y televisión y mucha cerveza, como en sus años en Chicago. Ningún abuelo amarrado a un árbol, ninguna bella adolescente ascendiendo a los cielos. Y ahora que vivía aquí, fuck, su imaginación lo traicionaba: acaso García Márquez tenía algo de razón. (Paz Soldán, 2004: 177)

En esta cita, queda resumido todo lo que acabamos de señalar: si antes la postura de este personaje –otro “latinoamericano de lejos”– era de aversión contra toda idealización del continente, el regreso a estos lugares insatisfactorios y llenos de sinsentidos permite mirar nostálgicamente al *boom* y a sus espacios identitarios. Por eso podemos reevaluar un paralelismo con *Cien años de soledad* acercando la misma figura de un Pedro Zabalaga que lee y descubre la historia de su familia (descubriendo que probablemente su verdadero padre no es Reissig, sino su tío David), con la de Aureliano Babilonia, que, tras descifrar los pergaminos de Melquiades, se da cuenta de la inminente fin de la estirpe condenada a cien años de soledad. De esta manera, el hijo de Reissig representa una especie de *alter ego* del escritor latinoamericano de segunda generación que trata “decodificar” un texto –mágico y sagrado– que no revela sus significados hasta que no es demasiado tarde. Por eso, esta referencia (o textualización) a uno de los textos más celebrados del *boom* nos permite ver

finalmente a los escritores latinoamericanos de segunda generación como los nuevos descifradores de todos los Melquíades de la primera.

Por último, me parece necesaria una reflexión sobre el nombre de este lugar imaginario. El río y la ciudad se nombran “fugitivos” en la primera novela (Paz Soldán, 2008: 71) cuando el joven Roberto confiesa haberse inspirado en un poema de Quevedo (*A Roma sepultada en sus ruinas*) que se concluye con el verso “lo fugitivo permanece y dura”. Interpretando esta singular elección, casi podemos leer en estas palabras un elogio a la inestabilidad de la identidad, a su movilidad y a la búsqueda perpetua y nunca satisfecha con sus metas. Entonces, de este río fugitivo e inalcanzable surge la idea de movilizar las imágenes identitarias para que no se fosilicen convirtiéndose en estériles fortalezas de la autoconciencia. Es decir, otra vez, no se trata de apostar por Macondo o por McOndo sino de elegir la incertidumbre y la inquietud.

4.3 Canciones Tristes: la Argentina *pop* y portátil de Rodrigo Fresán

Uno de los relatos de *McOndo* que hemos mencionado frecuentemente en el capítulo sobre la antología es precisamente “Señales captadas en el corazón de una fiesta” de Rodrigo Fresán. El escritor argentino no solo se puede considerar como una de las voces más singulares dentro del polifónico proyecto mcondista, sino que también se le considera uno de los precursores de esta generación. Ya en los primeros años de la década de los noventa, Fresán funda su propio espacio literario que se adelanta a la aparición de *McOndo* en 1996. Canciones Tristes –este es el emblemático nombre de lugar literario fresaniano– en algunos aspectos encarna el ideal de la nueva metrópolis latinoamericana propuesta de manera provocadora por Gómez y Fuguet. Sin embargo, presenta también unas características muy peculiares que la alejan de manera significativa de *McOndo* y que la distinguen de las otras ciudades imaginarias de segunda generación. Como veremos, aunque Canciones Tristes al final parece compartir con Vertiente Baquedano y Río Fugitivo la inquietud e indecisión quedándose a medio camino entre *McOndo* y Macondo, es indudable que representa un espacio muy distinto con respecto al de sus “vecinas”, un lugar cuya configuración y función constituyen un caso único en el vasto y variado panorama de las cartografías literarias latinoamericanas.

Antes de empezar un estudio sobre Canciones Tristes me parece necesario tener en debida cuenta tres datos biográficos de Rodrigo Fresán que nos permitirán evaluar adecuadamente unas características fundamentales de su ciudadela imaginaria. El escritor nace en Argentina en 1963, o sea, en el mismo año en el que se publica *Rayuela* de Cortázar y en el que la crítica suele hacer empezar simbólicamente *boom*. Entonces, el primer dato fundamental es, precisamente, que Fresán transcurre toda su adolescencia y formación literaria leyendo a los grandes maestros del *boom*. Además, en aquellos años vive también el gran drama histórico colectivo argentino de la dictadura militar que marca profundamente su juventud. Este acontecimiento fundamental en la vida del escritor influye también en el último dato biográfico que tenemos que tener en consideración, o sea, su decisión de

exiliarse a Barcelona, alejándose del horror y de los terribles recuerdos de su “historia argentina”.

4.3.1 La ciudad postmoderna: premisas teóricas

Para empezar a hablar de Canciones Tristes, me parecen necesarias unas premisas teóricas sobre la espacialidad en el postmoderno, porque solo de esta manera se pueden justificar y entender ciertas elecciones estilísticas de Fresán.

Como afirma Jameson, el espacio es precisamente el territorio más fértil donde observar los cambios que se han producido en el pasaje desde la época moderna a la postmodernidad²³ (Jameson, 2005: 154). Según el crítico, vivimos en lugares que han perdido toda *materiality*, *placeness* o *situatedness* (Jameson, 2005: 119), es decir, resulta muy difícil colocar en el espacio y en el tiempo metrópolis cada vez más virtuales y menos vinculadas a rastros culturales específicos.

No es casualidad, entonces, que Venturi, Scott Brown e Izenour identifiquen Las Vegas como el lugar paradigmático de la postmodernidad: una ciudad que parece más un parque temático; un lugar lleno de contrastes y estímulos diferentes; un álbum de referencias procedentes de todo el mundo; una ciudad donde no nos sorprende encontrar un centurión en la puerta de un casino^{24 25}.

²³ El estudioso estadounidense afirma: “a certain spatial turn has often seemed to offer one of the more productive ways of distinguishing post-modernism from modernism proper” (Jameson, 2005: 154).

²⁴ Los autores se refieren al célebre Caesars Palace de Las Vegas, cuya descripción en *Learning from Las Vegas*, representa una especie de caso ejemplar de las evidencias postmodernas en la capital de Nevada. Léase por ejemplo, este párrafo que bien representa la yuxtaposición de estilos diferentes que coexisten en este casino:

The Las Vegas casino is a combination of form. The complex program of Caesars Palace – one of the grandest – includes gambling, dining and banqueting rooms, nightclubs and auditoria, stores, and a complete hotel. It is also a combination of styles. The front colonnade is San Pietro-Bernini in plan but Yamasaki in vocabulary and scale [...]; the blue and gold mosaic work is Early Christian tomb of Galla Placidia. [...] Beyond and above is a slab in Gio Ponti Pirelli Baroque, and beyond that, in turn, a low wing in Neo classical Motel Moderne. (Venturi; Scott Brown; Izenour, 1977: 50-51)

²⁵ Otro aspecto característico de la ciudad postmoderna es que los edificios ya no desempeñen solo su función principal sino también vehiculan otros significados hasta convertirse en meros fetiches populares.

Entonces, la ciudad postmoderna se presenta como un *pastiche* de tiempos y estilos que conviven en un mismo lugar, un *collage* de referencias y citas de diferentes zonas del mundo que contribuyen a su deslocalización, y permiten declarar la actual inutilidad de las dicotomías tradicionales presente/pasado, autóctono/importado y cercano/lejano.

Como hemos podido observar en *McOndo*, los individuos viven en metrópolis-simulacros donde sufren bombardeos de datos e información que llegan de manera inmediata puesto que todas las distancias han sido colmadas gracias a los nuevos aportes tecnológicos. La realidad resulta espectacularizada y la frontera que distinguía lo real de lo simulado se va desvaneciendo. En su ensayo (titulado *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*) Amendola afirma:

La ciudad contemporánea es cada vez más una ciudad narrada donde la frontera, hasta hoy imprescindible, entre la ciudad y su relato tiende a perderse. Gracias a la colaboración de los *media*, el mundo real se transforma en un espectáculo permanente en el que se eliminan las barreras entre actor y espectador, entre simulación y realidad, entre historia y ficción. (Amendola, 2000: 81-82)

Esta idea de una reescritura distorsionada y “ficcionalizada” de la vivencia común anticipa uno de los temas recurrentes de *Canciones Tristes*: la gran metrópolis postmoderna aquí es descrita como si fuera un gran escenario donde cada día se representa (e reinterpreta) la realidad.

A esta idea de ciudad narrada, Amendola incorpora también otro aspecto ya mencionado en nuestro *excursus* mcondiano, el de la identidad “performada”:

El reto de la modernidad consistía en la realización de una identidad adecuada a su proyecto, y de construirla de manera firme y estable, es decir, capaz de arraigarse en el mundo. En la sociedad postmoderna el cometido del ciudadano postmoderno es muy distinto. El actual escenario mutable y efímero exige que las identidades se puedan formar, adquirir y transformar con la misma rapidez con la cual se cambia de traje. En un mundo en el que los productos físicos y simbólicos, mercancías e

Por ejemplo, Jameson cita el caso del hotel Westin Bonaventure en Los Ángeles que, por su singular arquitectura, se ha convertido en un “popular building, visited with enthusiasm by locals and tourists alike” (Jameson, 2005: 39). Venturi, Scott Brown y Izenour llegan a la misma conclusión cuando afirman que “architecture in this landscape becomes symbol in space rather than form in space” (Venturi; Scott Brown; Izenour, 1977: 13).

imágenes, se realizan de cara a una rápida obsolescencia, también la identidad tiene que llevar inscrito en su código genético la temporalidad. La identidad tiene que ser flexible y cambiante, más que estable, y la volatilidad y la ligereza se convierten en sus más valiosos requisitos. Hace falta, en efecto, poder cambiar continuamente la propia identidad para enfrentarse con provecho a las miles de escenas y representaciones de la actualidad. (Amendola, 2000: 90)

En esta larga cita quiero señalar la importancia de unos términos clave para nuestro estudio. Palabras como ‘flexible’, ‘cambiante’ y, sobre todo, ‘volátil’ adquieren un sentido fundamental y llegan a ser las características fundamentales no solo del nuevo espacio postmoderno, sino también de la identidad que los individuos tienen que manifestar en este excéntrico contexto urbano.

La metrópolis es ahora un calderón donde el hombre tiene que adquirir una identidad variable y esquizofrénica para adaptarse a una realidad tan polifacética y estimulante.

4.3.2 Canciones Tristes: la banda sonora de una historia argentina

Canciones Tristes aparece en todas las obras publicadas por Rodrigo Fresán hasta la fecha, aunque no siempre su papel puede considerarse central. El mismo topónimo puede presentarse de manera multiforme y junto a la versión estándar en castellano encontramos la versión anglófona Sad Songs, la francófona Chanson Tristes u otras formas sinonímicas como Rancheras Nostálgicas o Melancólicas, hasta llegar a la paráfrasis con Aquel-Lugar-Donde-Se-Dejan-Oír-Las-Melodías-Más-Desconsoladas. Como veremos, esto depende de la ubicación –variable y volátil– de este lugar literario y de cierta inclinación a la ironía postmoderna típica de Fresán.

La fundación de esta singular ciudad se remonta a las primeras obras del escritor argentino publicadas antes de *McOndo*. Se trata de las colecciones de relatos *Historia argentina* (1991) y *Vidas de santos* (1993) y de la novela *Esperanto* (1995), tres textos donde se pueden aislar elementos que nos ayudan a evidenciar las primeras y esenciales características de

Canciones Tristes. Los relatos de *Historia argentina* componen una única y vertiginosa sinfonía que reconstruye, aunque de manera fragmentaria y parcial, la historia del país, gracias a situaciones y personajes –reales y ficticios– que remiten a la dramática experiencia de las dictaduras militares. De hecho, se encuentran “milicos”, hijos de desaparecidos, clichés de la argentinidad (mate, dulce de leche, gauchos, etcétera), referencias a Evita Perón y a las Malvinas, junto a un sinfín de imágenes procedentes de la cultura *pop* a las que el lector tiene que acostumbrarse para orientarse en toda la producción de Fresán. La historia argentina del siglo XX se manifiesta continuamente como una herida abierta a lo largo de la colección, contaminándose y actualizándose en delirantes narraciones postmodernas. No es casualidad, entonces, que los editores de Anagrama en la contraportada del libro concluyan su descripción hablando de “la imposibilidad de cambiar la historia y el relativo consuelo de poder contarla de otra manera” (Fresán, 1993: contraportada). En este contexto destaca la aparición de un lugar sintomático, que parece remitir a la argentinidad pero que no existe en ningún mapa del país: Canciones Tristes se menciona menos de diez veces en *Historia argentina* –en su forma tradicional y en su forma anglosajona– y, aunque sus apariciones no parezcan tan significativas, es importante señalar su presencia en una obra como esta porque, como veremos, nos da precisas indicaciones sobre la función de la ciudad literaria en casi toda la producción de Fresán.

De todas maneras, la primera cuestión que quiero abordar es la de la ubicación de Canciones Tristes. Ya hemos visto como Río Fugitivo puede recordar Cochabamba o como Vertiente Baquedano representa un pueblo andino chileno cualquiera. Entonces, parece lógico preguntarse ahora dónde Fresán coloca su espacio imaginario o, de otra manera, dónde necesita colocarlo en sus obras. Para contestar a estas preguntas resulta muy útil la lectura de *Vidas de santos*, una colección de relatos que abordan la temática religiosa desmitificándola y burlándose de manera irreverente de iconos sagrados, personajes bíblicos y, más en general, de todo lo que remite a la fe y la espiritualidad. En este delirante contexto postmoderno la presencia de Canciones Tristes o Sad Songs se hace masiva,

obsesiva, central. Hasta encontramos un cuento titulado “Pequeña guía de Canciones Tristes”²⁶. La impresión general es que Fresán se divierte confundiendo al lector no ubicando de manera precisa su ciudad literaria que, de hecho, no parece tener un verdadero y único contrapunto geográfico en la realidad. El mismo escritor trata de desalentar a los lectores en búsqueda de Canciones Tristes:

Canciones Tristes que –no, ni siquiera intentes buscarlo– ha escapado a la mordaza de los mapas y de los sextantes para aparecer y desaparecer [...] (Fresán, 2005: 149)

Del mismo tenor es otra cita donde Fresán confirma la ausencia de Canciones Triste en todos los atlas conocidos:

Canciones Tristes, ese sitio que siempre se ha negado a la tiranía de mapas y censos. ¿Dónde queda Canciones Tristes? Ahora lo ves, ahora no lo ves. ¿Quién puede saberlo? (Fresán, 2005: 16)

El escritor juega con todas estas provocaciones y exageraciones, pero efectivamente ya queda bien claro que no nos encontramos frente a una ciudad estática y localizada como las que estamos acostumbrados a ver. Unas líneas después el escritor continúa, refiriéndose a este peculiar espacio imaginario:

Su nombre puede cambiar. Se sabe, sí, que Qumrán dio lugar a Planicie Banderita y Planicie Banderita dio lugar a Canciones Tristes. [...] Canciones Tristes es el lugar donde todo comenzó y el lugar donde necesariamente todo habrá de terminar. (Fresán, 2005: 16)

Fresán confirma que el nombre de su lugar literario puede cambiar, pero añade también informaciones contrastantes sobre su ubicación y, sobre todo, su origen. Qumrán es una localidad de Cisjordania, cerca de Jericó, famosa por sus míticas ruinas donde fueron hallados los Manuscritos del Mar Muerto, mientras que Planicie Banderita es el nombre de un dique en la provincia del Neuquén en Patagonia: eso puede sugerir un origen mítico,

²⁶ Más que para describir la topografía de Canciones Tristes, este relato le sirve a Fresán para atar los cabos de toda la colección, a través de las palabras de un personaje, con rasgos mesiánicos, que habla de su vida en esta ciudadela donde, antes o después, confluyen muchas de las historias y de los personajes de *Vidas de santos*. El hecho de que sea justo un cuento con este título el que concluye la obra me parece sintomático de la centralidad de Canciones Tristes en la poética fresaniana.

hasta bíblico, de Canciones Tristes, que se mezcla con su ineluctable e irrenunciable argentinidad, y remite también a la idea de una ciudad que surge desde las ruinas de una civilización y que termina siendo el fin del mundo. Invirtiendo la perspectiva, si, por un lado, es cierto que esta ciudad puede aparecer en cualquier lado del mundo, como sugiere su origen mítico (Canciones Tristes = Qumrán), es igualmente correcto suponer que termina siendo muy argentina en las más importantes de sus manifestaciones en las primeras tres obras del escritor (Canciones Tristes = Planicie Banderita). Entonces, se trata de una ciudad «que no figura en ningún mapa pero que está en todos lados y en todas las historias» (Fresán, 2005: 53).

Como veremos en la próxima sección (estas caracterizaciones se hacen más consistentes en las sucesivas obras de Fresán), Canciones Tristes es una ciudadela errante, voladora, inestable en el tiempo y en el espacio. Para simplificar es suficiente la sugestiva afirmación del narrador de un cuento de *Vidas de santos* (por supuesto, “Pequeña guía de Canciones Tristes):

Me gusta viajar y Canciones Tristes es mi perfecto medio de transporte. (Fresán, 2005: 275)

Además de estas sugerencias me interesa centrarme ahora en la argentinidad de Canciones Tristes. El mismo Fresán no puede negar ni ocultar la procedencia de Canciones Tristes y su principal ubicación. En una entrevista a la revista Clarín, por ejemplo, reconoce la influencia argentina cuando le preguntan sobre su espacio literario:

A algunos les parecerá un acierto estilístico o estético, pero para mí es algo fundamentalmente cómodo, en el sentido de que cada vez que necesito que aparezca Canciones Tristes en el mapa la hago aparecer y estoy en casa. Hilando fino, Canciones Tristes remite a Buenos Aires. Buenos Aires es un poco así, una ciudad construida en base a una cierta esquizofrenia / parque temático en ruinas, donde hay barrios que parecen de Londres, otros de París, otros de Madrid. Si bien el verdadero núcleo fundacional de Canciones Tristes es una ciudad de la Patagonia, Viedma, donde iba a pasar mis vacaciones de chico. Pero eso no me ha impedido que de repente Canciones Tristes sea un campo de concentración alemán o un barrio de Hollywood o un barco o un cine. Básicamente es un talismán privado. Canciones Tristes es una especie de ciudad voladora. (Ordovás, 2007)

En otra entrevista publicada por la revista chilena *Bifurcaciones*, Fresán llega a ser aún más preciso:

Canciones Tristes surge de una necesidad de casi cualquier escritor – le pasa a Faulkner con Yoknapatawpha County, o a John Cheever con Shady Hills o Bullet Park o esos barrios suburbanos– de inventarse un lugar donde trascurren exclusivamente tus cosas. Aunque parezca mentira, inventarte una ciudad o inventarte un barrio o inventarte un país, siendo un lugar imaginario, vuelve mucho más sólidas tus ficciones, porque sabes que es un lugar estrictamente tuyo y donde tú escribes la ley y la rompes. Canciones Tristes, ya desde el nombre, evidentemente tiene una especie de sonoridad con Buenos Aires – pero no lo es. La inspiración original de Canciones Tristes es una ciudad-pueblo de la Patagonia, Viedma, donde yo iba todos los veranos. Mi padre nació ahí. Mi tía también. Está a 60 kilómetros de una zona llamada La Lobería, una zona de acantilados, y esa atmósfera aparece en Canciones Tristes. Las primeras apariciones de Canciones Tristes son claramente patagónicas. Incluso en *Esperanto* también aparece la Patagonia. Pero luego me di cuenta que Canciones Tristes está también contaminada por Buenos Aires. (Tironi, 2006)

En estas dos entrevistas encontramos muchos elementos significativos que nos permiten definir de manera clara Canciones Tristes. En algunas partes, Fresán parece reforzar la idea de una ciudad errante, precisando que casi se trata de un amuleto, un talismán privado que el escritor evoca cuando más lo necesita en las narraciones y que le sirve para tomarse más libertades con sus ficciones. En realidad, como admite el mismo escritor, la ciudad no puede no remitir a Buenos Aires²⁷, una ciudad que con sus distintos barrios, influencias y estilos le parece a Fresán un parque temático en ruinas, aspecto que, como veremos, contamina mucho el esquizofrénico *collage* urbano de Canciones Tristes. De todas maneras, el escritor, además de confirmar la deslocalización de una ciudad que puede parecer cualquier gran ciudad del mundo (Madrid, Londres, París), añade también una referencia a un pequeño pueblo patagónico –Viedma–, lugar de su infancia, de sus recuerdos, de su personal “historia argentina”. Tal vez hayamos encontrado un punto sensible de Fresán, pues me parece significativo que para evocar territorios, episodios e

²⁷ En una obra sucesiva, *La velocidad de las cosas* (1998), el narrador de un relato confiesa:

Llegado a este punto se impone, creo, una descripción del Buenos Aires de entonces como pertinente contrapunto geográficoexistencial de Canciones Tristes. (Fresán, 2012 A: 291)

imágenes de su pasado el escritor advierta la necesidad de colocarlos en una ciudad imaginaria como Canciones Tristes. Me refiero, por supuesto, a *Historia argentina*, porque no me parece casual que en una obra donde, como hemos dicho, se vuelven a presentar pesadillas y fantasmas colectivos argentinos, se funde contextualmente este lugar imaginario. Pero me refiero también a *Esperanto*, la primera novela de Fresán que, como su primera colección de relatos, contiene importantes matices autobiográficos. Se trata de la historia de un músico, Federico Esperanto²⁸, que tuvo cierto éxito en su juventud gracias a un *hit* musical muy *pop* titulado “Playa Blanca” y que ahora, acudiendo a la consulta de un psicoanalista, trata de recordar los hechos que causaron su caída y su derrota tanto en la esfera profesional como en la privada: su historia personal se ha entrecruzado con la de Argentina cuando un general del ejército –durante los años de la dictadura– con la violencia le arrebató su familia a Esperanto.

En esta novela el papel de Canciones Tristes está bien definido y anunciado por el escritor cuando afirma que este lugar “inspiró «Playa Blanca»” (Fresán, 2011 A: 79). La ciudad imaginaria de Fresán es, entonces, una localidad de vacaciones en Patagonia donde Esperanto y su familia fueron felices y cuya arena inmaculada inspiró el gran éxito del músico. Cobra ahora un sentido más profundo la imagen de Viedma y de la infancia en Patagonia que Fresán proyecta en la fundación de su ciudad literaria: en esta novela Canciones Tristes es el lugar donde reside la memoria de un pasado feliz, recuerdos amenazados y asediados por la aparición de un monstruo de la historia reciente argentina. De hecho, es justo en esta playa blanca donde empieza la dramática trayectoria de la vida de Esperanto:

La línea que comenzó a trazarse en Canciones Tristes, [...] y que ahora encontraba el punto de cierre donde la curva se consagra como círculo. (Fresán, 2011 A: 171)

²⁸ Esperanto ya de por sí es un apellido evocativo que remite tanto al verbo *esperar* como al supuesto lenguaje universal. Aquí el esperanto sería el *pop*, un nuevo lenguaje internacional y global en la postmodernidad.

Esto es lo que comenta el narrador cuando, al final, Esperanto dispara al general que le quitó a su novia. De todas maneras, la sensación que nos transmite esta novela es que el escritor advierte la necesidad de reinventar y “refundar” su pasado y para hacerlo se refugia precisamente en Canciones Tristes.

En *Esperanto* se encuentran también indicaciones sobre el probable origen del topónimo. Se trata de un nombre que revela cierta asonancia con Buenos Aires, sintagma que, como se sabe, deriva de la Virgen de Bonaria, pero que en este caso podemos leer en su acepción más “musical”. Destacaría entonces la ironía de Fresán con respecto a su proveniencia – representada, en ámbito literario, por el *boom*– ya que parece decirnos que ya no pueden aparecer otras obras maestras como *Cien años de soledad*, sino solamente cancionetas pegadizas: los “buenos aires” del pasado, hibridados y contaminados por la cultura *pop* y los dramas contemporáneos, se rebajan de nivel, volviéndose simples y más actuales cancioncillas tristes. Percibimos muy fuerte el elemento de melancolía que el escritor argentino remarca en el nombre de su ciudad literaria. Por eso, una novela como *Esperanto*, que trata de un músico cuya historia resulta indeleblemente marcada por los dramas de su país (tal como la historia personal del mismo escritor argentino), no puede ocultar su profunda relación con la fundación de Canciones Tristes. Federico Esperanto y Rodrigo Fresán son dos cantantes tristes, víctimas de la historia. Su dolor y su tristeza se alivian en la música y en la literatura y en los recuerdos del pasado que residen en las lejanas²⁹ playas blancas de Canciones Tristes, el lugar de donde, de hecho, proviene el repertorio de *hits* del mismo Fresán, que podríamos asociar a una práctica del ocultamiento.

Una de las características principales de Canciones Tristes es precisamente su argentinidad mal disimulada. Sobre todo, en las primeras tres obras que publica, Fresán no puede ocultar que la idea de fundar un espacio literario nazca, por lo menos parcialmente,

²⁹ El pasado, asediado por la (post)modernidad, parece tan lejano que el narrador de *Esperanto*, describiendo una foto del músico durante su juventud, comenta:

En la Polaroid aparecía Esperanto hacía mucho tiempo. En las playas de Canciones Tristes. En otro planeta.

de la necesidad de reinventar un pasado poblado por monstruos espantosos y que los matices culturales e históricos de Argentina se perciban en muchas de las apariciones de Canciones Tristes en estas obras. La función de este lugar argentino sería, en cierto sentido, la de arreglar las deudas del escritor con la historia (olvidándola, modificándola, rescribiéndola). Por eso, adquiere un sentido más general y profundo una afirmación del narrador de “El descenso a los cielos”, relato incluido en *Vidas de santos*. El cuento trata de un hombre que relata la historia de un amigo de su infancia –un siniestro asesino descrito como si fuera un mesías– y, recordando los hechos de su juventud en Canciones Tristes, llega a afirmar:

Tuve la soberbia, sí, de considerarme perdonado y de pensar que Canciones Tristes sería el apropiado santuario donde cicatrizarían mis faltas. (Fresán, 2005: 60)

Antes de analizar otro rasgo fundamental del espacio literario fresaniano quiero abrir un pequeño paréntesis para dar otra clave de lectura de este matiz nostálgico del pasado de Canciones Tristes. Los recuerdos argentinos que Fresán trata de rescatar del olvido (y de la historia oficial) a través de sus ficciones están constituidos también por los textos gracias a los que se formó como literato, o sea, las obras maestras del *boom*. El escritor siempre ha confesado que la epopeya macondina fue la narración que marcó su infancia y por eso se expresa de esta manera cuando le preguntan sobre una supuesta aversión de su generación contra uno de los textos sagrados del *boom*:

Así, la idea de una supuesta batalla contra *Cien años de soledad* es absurda. Macondo no es el enemigo. Macondo es, nada más y nada menos, la felicidad de no tener que escribir y describir a Macondo, porque ya lo hizo otro, antes, y de la mejor manera posible. (Fresán, 2013: 13)

Fresán le rinde homenaje a García Márquez y a su creación y hasta parece certificar la imposibilidad de volver a dibujar otro Macondo. La aldea de los Buendía adquiere el estatus de punto de partida –imprescindible– para la fundación de un nuevo lugar para la literatura, como Canciones Tristes, “guiño cómplice y travieso” a sus predecesoras (Fresán, 2013: 7). Con esta premisa, podemos suponer que Fresán no mira solamente de manera

nostálgica a su pasado argentino, sino que también nos permite oír el eco melancólico y distante de aquella exitosa época literaria, a través de uno de sus recursos más conocidos como la fundación de una ciudad imaginaria. De hecho, no me parece casual la presencia de un barco abandonado en la playa de Canciones Tristes (se trata de una alusión aparentemente insignificante de un personaje de un cuento que habla de una embarcación abandonada en la playa) en *Historia argentina* (Fresán, 1993: 130) o una referencia explícita que encontramos en *Mantra*, una novela donde las incursiones de Fresán por su ciudad literaria se reducen de manera evidente, ya que gira alrededor de dos epicentros narrativos fundamentales: el primero es uno de los protagonistas, Martín Mantra, descendiente de una potente dinastía mexicana, visionario director de cine y sucesivamente líder de un grupo terrorista de ex estrellas de la lucha libre; el segundo es precisamente el D.F., el gran escenario urbano donde fluyen todas las historias principales. A pesar de la pérdida de su papel central en la narración, Canciones Tristes vuelve a aparecer en la novela –bajo el nombre de Rancheras Melancólicas o Nostálgicas– y, para describirla, el narrador utiliza unas referencias que evocan otras míticas ciudades literarias fundadas por uno de los grandes maestros latinoamericanos:

[...] Rancheras Melancólicas (esa oscuridad brillante, ese lugar, la sospecha de que Luvina o Comala son mutaciones, planos alternativos, versiones paralelas que acabarán tocándose de este sitio que no figura en los mapas [...]). (Fresán, 2011 B: 361)

Canciones Tristes llega a ser la ciudad que sintetiza y resume los dos pueblos inventados por Juan Rulfo: en cierto sentido conjuga la opción más comprometida y de denuncia de la cartografía imaginaria de primera generación (Luvina) con la que más apuesta por el poder re-interpretativo de la literatura (Comala).

La misma dinastía Mantra, que protagoniza la homónima novela, me parece otro guiño de Fresán a la más conocida de las familias literarias hispanoamericanas, aunque parece que a estos modernos Buendía mexicanos se les ha desprovisto de la magia. De hecho, el estupor y los prodigios son más bien el fruto de la atmósfera psicodélica y

delirante de la obra que, en este aspecto, recuerda al prólogo de McOndo y a su paródico rebajamiento de nivel del realismo mágico: «claro que en el nuestro cuando la gente vuela es porque anda en avión o están muy drogados» (Fuguet; Gómez, 1996: 15).

Por último, en *Mantra* encontramos Canciones Tristes también en los recuerdos de la infancia en Francia de un personaje. Por eso, adquiere la forma francófona y llega a ser el lugar donde se encuentra también un supuesto “Código Chansons Tristes” preservado en el Museo de Chansons Tristes (Fresán, 2011 B: 182-183). De esta manera retorna la idea de Canciones Tristes como lugar (¿obsoleto?) donde preservar la memoria de un pasado asediado por los sinsentidos de la (post)modernidad (en esta novela representados por el D.F. y todas las oscuras hazañas de Martín Mantra). Precisamente esta me parece la primera característica fundamental del lugar literario de Rodrigo Fresán. Canciones Tristes es el lugar donde guardar los recuerdos (personales, literarios, históricos), donde preservar de alguna forma la memoria. Como hemos visto, es sobre todo el *jukebox* que reúne los *greatest hits* de la historia argentina y de la literatura hispanoamericana, modificados con un nuevo arreglo para que suenen más actuales y soportables.

4.3.3 Canciones Tristes: ciudad “enloquecida”, ciudad *pop*, ciudad voladora

La argentinidad de Canciones Tristes es una característica que parece atenuarse en las obras más recientes de Fresán o que, por lo menos, en estas empieza a compartir el escenario con otros rasgos fundamentales que nos permiten encauzar esta ciudad imaginaria dentro del contexto del espacio y de la arquitectura postmoderna. Me refiero a los aportes masivos de la cultura *pop* y de la nueva sociedad global que definen un espacio cuyas características distintivas llegan a ser la volatilidad y su atmósfera esquizofrénica y delirante.

La idea de la ciudad postmoderna, de una especie de feria itinerante que Fresán lleva consigo en todas sus narraciones, está presente en casi toda la producción del escritor.

Si en *Mantra* nos encontramos con una fuerte presencia de directores de cine y estrellas de lucha libre mexicana que pueblan no solo el D.F. sino también Canciones Tristes, en *Jardines de Kensington* la ciudad literaria se traslada al Reino Unido y se convierte en la meta de peregrinaje de músicos, artistas, y escritores de la cultura *pop*. Fresán, como veremos, en *El fondo del cielo*, llega al extremo de convertir su espacio imaginario en un planeta, por lo que se trata de una novela de ciencia-ficción que nos restituye una proyección futurista de un mundo cada vez más virtual. De todas maneras, en este párrafo me quiero centrar particularmente en *Vidas de santos*, donde se estrena la dislocación *pop* y postmoderna de Canciones Tristes, y en otra colección de relatos donde esta tendencia llega a su cumbre máxima, *La velocidad de las cosas* (1998), la que se considera la obra maestra de Fresán, su libro más conocido y difundido. Se trata de una recopilación de relatos “enloquecidos”, delirantes, de difícil comprensión pero conectados uno con el otro. *La velocidad de las cosas* es la obra fresaniana que mejor expresa la idea de “delirio postmoderno” y que al mismo tiempo conjuga la presencia de víctimas y perseguidos de toda la historia del siglo XX con referencias masivas a la cultura *pop*. En los catorce relatos que componen la colección, encontramos a un jerarca nazi fanático de un escritor judío y a un aficionado a *2001: A space Odyssey*, cazadores de ballenas o de huesos, coleccionistas de hoteles y traficantes de libros, un redactor de necrológicas y una niña fea que quiere conectarse con otros planetas, etcétera.

En las dos colecciones, la presencia de Canciones Tristes se hace obsesiva, llegando a ser el verdadero epicentro de toda la narración, el imán que atrae todas las historias. De hecho, la ciudad se convierte en la sede del misterioso Hotel de Todos los Santos de la Tierra (ese lugar místico y siniestro) o en la localidad donde tuvo lugar una legendaria batalla donde se martirizó a un héroe de la historia mexicana; es también el pueblo donde aparece una versión caricatural, *pop* y hasta blasfema de Jesús Cristo con anteojos oscuros, o el lugar que da nombre a un ciclo narrativo de un supuesto escritor; puede encontrarse en

Florida o Iowa (en su versión anglófona se funda también la University of Sad Songs) y hasta en México³⁰, etcétera.

Utilizando las palabras de Fresán, Canciones Tristes, ya desde esta obra “no es un sólido, es un gas” (Fresán, 2005: 269) que se mueve ligero y libre, o, mejor dicho:

Canciones Tristes parece todos los lugares y ninguno, moviéndose a lo largo y ancho del atlas como la copa enloquecida de un médium borracho. (Fresán, 2005: 159)

Canciones Tristes se hace polifacética, volátil, atemporal. Hasta parecería renunciar a su argentinidad, ya que empieza a moverse “por todo el atlas”. Sin embargo, vuelve a ser también un pueblo de la Patagonia (Fresán 2012 A: 74), aunque se trata de una Patagonia enloquecida:

Vivíamos, además, en un sitio al que calificarlo de *enloquecido* sería hacerle un favor [...]. Vivíamos en una ciudad de la Patagonia llamada Canciones Tristes donde por una u otra razón parecían converger las actitudes y los hechos más insólitos, como atraídos por el imán invisible pero real de lo absurdo. (Fresán, 2012 A: 363)

En *La velocidad de las cosas* Fresán vuelve a decir que Canciones Tristes “no aparece en ningún mapa” (Fresán, 2012 A: 522) pero al mismo tiempo afirma que:

Canciones Tristes está en todas las partes del mundo y todas las partes del mundo están en Canciones Tristes. [...] Yo soy, apenas, un extranjero que se quedó a vivir en Canciones Tristes porque cada lugar que conoció -no importan su latitud o longitud- inmediatamente fue devorado por Canciones Tristes.

Así llevo años viajando por Canciones Tristes. (Fresán, 2012 A: 574)

Es evidente, entonces, que la deslocalización de este lugar “devorador” ha llegado a su máxima expresión, desorientando al lector perdido en los laberintos de narraciones donde Canciones Tristes aparece y desaparece continuamente en todas partes y en todas las épocas. En muchos aspectos, esta ciudad puede representar un McOndo-enloquecido, una

³⁰ El narrador del cuento “Apuntes para una teoría del escritor” comenta:

No recuerdo el año pero sí que –por esa vez– Canciones Tristes estaba en México (Fresán 2012 A: 579)

ciudad globalizada fuera de control en la que los rasgos de la nueva metrópolis latinoamericana enunciados en el prólogo de la antología se encuentran exacerbados y exasperados. Fresán juega con el paradigma de la globalidad y de la virtualidad fundando un espacio volátil, inestable, ubicuo e inalcanzable que, por otro lado, se conforma como una ciudad-escaparate del *pop*, un emporio de lo postmoderno, una ciudad esquizofrénica donde los prodigios nacen mucho más del delirio que del encanto.

4.3.4 Canciones Tristes: una parte inventada irrenunciable

Ahora me parece necesario atar los cabos y tratar de averiguar si efectivamente se puede conjugar el uso de Canciones Tristes como cofre protector en el que se conserva el pasado (argentino) y como “santuario donde cicatrizar las heridas” de la historia, con la manera de jugar con la globalidad y postmodernidad con la que Fresán caracteriza la misma ciudad en sus obras recientes. Para buscar un hilo conductor común tenemos que interpretar atentamente las informaciones sobre Canciones Tristes que proceden de tres de las últimas novelas publicadas por Rodrigo Fresán: *Jardines de Kensington*, *El fondo del cielo* y *La parte inventada*.

Ambientada en Londres, *Jardines de Kensington* (2003)³¹ sigue dos líneas temporales: si por uno lado estamos en la época en la que James Matthew Barrie creó al célebre Peter Pan (entre el siglo XIX y XX), por el otro, nos encontramos de nuevo en la misma capital británica en los sesenta. De hecho, en *Jardines de Kensington* se construye un paralelismo entre Barrie y otro personaje, Peter Hook, su ficticia transposición (post)moderna: como su

³¹ La gestación de esta novela se convierte también en episodio de 2666 de Roberto Bolaño, cuando el escritor chileno, en *La parte de los críticos*, habla de una visita de Piero Morini a Londres para encontrar a su colega y amiga inglesa Liz Norton. Los dos paseando por Kensington Gardens observan:

[...] vieron a una pareja de jóvenes que hablaban en español y que se acercaron a la estatua de Peter Pan. El tipo [...] era alto y tenía barba y bigote y sacó una libreta de un bolsillo y anotó algo en ella. Luego dijo en voz alta:
– Kensington Gardens.
[...] Entonces la mujer llamó al tipo: Rodrigo ven a ver esto, dijo. (Bolaño, 2004: 85)

ilustre predecesor, este escritor inventa un personaje, Jim Yang, que (también por la asonancia de su apellido) recuerda mucho al famoso niño que nunca creció. *Jardines de Kensington*, de esta manera, reescribe la vida de un escritor que Fresán admira y la contamina con todos los aportes de la postmodernidad: en esta óptica la biografía ficticia de Hook es todo un triunfo del *pop*, verdadero protagonista de esta obra. La novela parece alinearse con la tendencia registrada en *La velocidad de las cosas* y *Vidas de santos* y representa Canciones Tristes como un ciudadela errante y *pop* donde, en este caso, confluyen, como si fuera una meta de peregrinaje, personajes –reales o ficticios– símbolos de los años sesenta –*rockstars*, artistas y escritores independientes (¿también podrían refugiarse allí los escritores del *boom*?). De todas maneras, hay una particularidad que nos sugiere otra interpretación del papel de Canciones Tristes en esta novela. El narrador afirma que Sad Songs es un lugar al que se llega con el tren desde Londres (Fresán, 2011 C: 108) y que justo allí se encuentra la mansión familiar de Peter Hook. Una residencia cuyo nombre, Neverland, sigue evocando la memoria del fantástico mundo inventado por James Matthew Barrie y, que tal vez, puede sugerir la idea de que Sad Songs o Canciones Tristes ya no va a poder existir, sino en la tierra del “nunca jamás”, o sea, en el fértil mundo de la ficción literaria. Según esta perspectiva Canciones Tristes representaría un lugar que solo puede tener cabida en la literatura. Un lugar donde se rescata la memoria y se reinventa o reinterpreta a través de la ficción.

Esta sugestión toma aún más fuerza en *El fondo del cielo*, donde la ciudad imaginaria evoluciona y adquiere otra dimensión. Fresán, antes de publicar la novela, en una entrevista confiesa qué está pasando con Canciones Tristes:

Muchas cosas. Con solo decir que ahora Canciones Tristes está en otro planeta. (Santander; Abadía, 2008)

De hecho, *El fondo del cielo* registra precisamente una “planetaria expansión” de esta ciudad-amuleto, en una novela en la que el escritor argentino sigue celebrando el *pop*

mediándose con la ciencia ficción, un género que aprecia mucho³². La novela se divide en tres partes: la historia de dos primos, Ezra Leventhal y Isaac Goldman³³, que fundan una especie de club de aficionados a la ciencia ficción y terminan enamorándose de la misma “chica rara”; la confesión de un habitante de otro planeta (Urkh 24) que, enamorado de la raza humana, observa desde lejos el apocalipsis de la Tierra; y, el final, en el que se descubre que la misma “chica rara” ha entregado visiones de la Tierra al extraterrestre sirviendo como puente entre los dos mundos.

Me parece sugestivo valorar la existencia en *El fondo del cielo* de este planeta imaginario. Precisamente, si leemos lo que dice el narrador de la tercera parte:

Había una vez un planeta que –por motivos de funcionalidad narrativa– yo he bautizado como Urkh 24, o si se prefiere, Aquel-Lugar-Donde-Se-Dejan-Oír-Las-Melodías-Más-Desconsoladas. (Fresán, 2011 D: 243)

Aquí bien podemos ver un singular uso del recurso que en parte depende del género que se utiliza –o sea la ciencia ficción–, pero no cabe duda de que este lugar donde se escuchan melodías desconsoladas es precisamente Canciones Tristes.

Parece que la pequeña ciudad literaria de Fresán haya completado su viaje desde la Patagonia, a lo largo de toda la Tierra (y de todas épocas) y haya ido a parar a otro planeta. En *El fondo del cielo* casi podemos registrar una nueva explosión del fenómeno que adquiere un sentido más emblemático si pensamos que al final Urkh 24, es decir, Canciones Tristes, se salva y sobrevive, al contrario que el planeta “real”, que se agota encontrando su inexorable apocalipsis. Dicho de otra manera, ya en esta novela se entiende como, a través de Canciones Tristes, Fresán empieza una reflexión sobre el valor de la imaginación, tal vez el último baluarte donde refugiarse para salvarse de una realidad insufrible.

³² Fresán se interesa y escribe muchos artículos sobre la obra de Phillip K. Dick, por ejemplo.

³³ Curiosamente Ezra –nombre que no puede no evocar a un poeta como Ezra Pound– al final renuncia a su pasión literaria apostando por la ciencia, mientras que, al contrario, Isaac –homónimo de Newton– mantiene vivo su interés por la ficción, dedicándole su vida.

Esta conclusión nos ofrece una excelente clave de lectura del papel desempeñado por la ciudad literaria en la última novela publicada por Rodrigo Fresán: *La parte inventada* (2014). Se trata de un texto bastante largo y dividido en secciones que tratan de contestar a la pregunta “¿cómo funciona la mente de un escritor?” desde diferentes perspectivas y que tienen como hilo conductor común la emblemática figura del Escritor (con mayúscula), personaje con evidentes deudas autobiográficas que permiten definir la novela como una larga autoficción. Todas las secciones representan una vertiginosa panorámica sobre el acto de escribir: en la primera parte se narra de la infancia del Escritor y de su relación con sus padres; en otra, aparece un escritor hipocondriaco en una ciudad llamada “Ciudad B”, o sea, Barcelona; una sección trata de las dificultades encontradas por Francis Scott Fitzgerald al publicar *Tender is the night*; otra es protagonizada por la hermana del Escritor que entretiene una conflictual relación con la familia de su novio (una familia que, en muchos aspectos, recuerda a la dinastía Mantra). En este hipertrófico intento de reconstruir todos los aspectos del proceso creativo literario, se valoran de manera evidente las “partes inventadas” por encima de las reales, unas partes que, retomando una frase de Fitzgerald³⁴, son las únicas “que tienen alguna estructura y alguna belleza”. Por eso, aunque Canciones Tristes aparezca muy pocas veces en la novela, me parece sintomática y coherente (con la reflexión que acabamos de plantear sobre *El fondo del cielo*) su presencia en una autoficción donde la parte inventada se convierte en la única “verdad” que sobrevive (tal como Urkh 24 sobrevive mientras que la Tierra se agota y desaparece), la única que merece la pena contar, o sea, la de una ficción que tiene más sentido que la misma realidad. El único amuleto que cada escritor tiene que llevar consigo a todas partes para revelar, a través de esto, su historia personal: Canciones Tristes es, efectivamente, una (o la) parte inventada que Fresán utiliza para dar una forma inteligible y soportable a su pasado personal y

³⁴ Fresán utiliza la misma frase como epígrafe de *Historia argentina* casi como si con *La parte inventada* se cerrara el círculo abierto con la primera obra publicada por el escritor. No es casual, entonces, que ambas presenten evidentes rasgos autobiográficos y, en cierto modo, valoren las partes inventadas como las únicas dignas de ser contadas.

colectivo, para encontrarle un sentido, para contar lo que debió haber ocurrido pero no ocurrió. Todo esto se acerca mucho a una reivindicación de la superioridad de la invención: no solo *La parte inventada*, sino también gran parte de la producción fresaniana puede ser considerada una larga autoficción en la que los coeficientes ficcional y memorial son complementarios. En este marco, la ciudad imaginaria desempeña un papel fundamental, simbolizando el predominio de la proyección ficcional de la memoria no solo sobre el olvido, sino también sobre la misma realidad: Canciones Tristes bien parece el lugar donde rescatar y reescribir la historia, convirtiéndola en una parte inventada a veces delirante pero, al final, más soportable.

En conclusión, hemos visto como los tres datos biográficos que se han señalado al comienzo de este capítulo influyen de manera significativa en la construcción del espacio literario de Fresán. El escritor mira nostálgicamente a su pasado, un pasado en el que viven los fantasmas de la historia del siglo XX, especialmente argentina, y donde encontramos también a los grandes maestros del *boom* y sus recursos literarios más emblemáticos. En la reconstrucción de estos recuerdos (problemáticos y traumáticos) influye también el papel del escritor desarraigado que Fresán conoce perfectamente, jugando con su condición de exiliado con brillante ironía, deslocalizando y enloqueciendo toda referencia espacial y temporal. Entonces, considero que entonces Canciones Tristes elude conscientemente el debate entre globalidad y localismo, no apostando ni por Macondo ni por McOndo o, mejor dicho, quedándose en la indecisión y eligiendo las dos opciones al mismo tiempo. Por eso, podemos conjugar las dos vías a través de las cuales hemos encauzado nuestro estudio sobre este lugar literario. Por un lado, Canciones Tristes revela profundas deudas localistas con Argentina y con su historia (literaria) y, aunque este arraigo parece diluirse en las obras más recientes del escritor, enmascarado por los continuos guiños a la nueva sociedad globalizada y la postmodernidad (en particular al *pop*), sigue estando vivo y justo en *El fondo del cielo* y, sobre todo, en *La parte inventada* se distingue y valora claramente el

papel de esta “parte” que reinventa el doloroso pasado (argentino) de Fresán. En *Vidas de santos* se habla de:

[...] un pueblo llamado Canciones Tristes, que alguna vez estuvo en mi hoy inexistente país de origen [...]. (Fresán, 2005: 239)

A través de Canciones Tristes, el escritor mira nostálgicamente a un pasado del que esta ciudadela-narrada argentina no solo preserva la memoria, sino que la modifica para conferirle una forma más soportable. Una forma que, por otro lado, se contamina con los aportes de la modernidad globalizada y virtual. Reinventar el pasado significa también poblar esta pequeña y originariamente patagónica ciudad literaria no solo de mitos y fantasmas de la argentinidad, sino también de iconos *pop*, atmósferas delirantes, personajes esquizofrénicos y ambientaciones volátiles. Invirtiendo la perspectiva, Fresán juega de manera muy postmoderna a deslocalizar su ciudadela errante por todo el mundo y representarla como una especie de Las Vegas itinerante (¿un McOndo nómada?), el fruto irreverente de la arquitectura postmoderna, un parque temático en ruinas, un collage de referencias *pop* y literarias, un delirio o un capricho de estilos y tiempos. Pero todo eso siempre se reduce a un intento de traerse consigo su pequeña Argentina portátil, una irrenunciable parte inventada que sí tiene alguna estructura y alguna belleza:

Ahora que estoy en Canciones Tristes –ahora que sé que Canciones Tristes existe, que yo soy su único habitante y que ya no volveré a salir de ella– puedo comprenderlo: escribir no ha sido más que el tortuoso intento de traer, de a pedazos, algo de lo que ocurre ahí. (Fresán, 2012 A: 573-574)

4.4 Re-orientar el paradigma, re-orientar Macondo: Angosta de Héctor Abad Faciolince

El recorrido simbólico que hemos emprendido a través de las ciudadelas imaginarias de segunda generación nos permite ahora tomar un pequeño desvío con respecto al grupo bastante homogéneo de espacios literarios que acabamos de analizar. Canciones Tristes, Río Fugitivo y Vertiente Baquedano presentan unas diferencias que subrayan los distintos senderos artísticos y poéticos escogidos por sus creadores, pero, por otro lado, manifiestan una comunión de intentos –o sea, una funcionalidad muy parecida– que nos permite acercarlas y considerarlas como un grupo uniforme. Además, no podemos ignorar el currículum de cada uno de estos escritores cartógrafos y no considerar su común experiencia macondista. Contrariamente a Fresán, Paz Soldán y Gómez, Héctor Abad Faciolince no participa en la antología de 1996, pero, al igual que estos escritores contemporáneos suyos, funda su propia versión del espacio imaginario que, de hecho, presenta sustanciales diferencias con los que encontramos en las obras de los tres macondistas.

Angosta es la ciudad que el colombiano funda en la novela homónima (2004) y que no llega a ser solamente el teatro de su narración, sino más bien el personaje central de su obra. Antes de empezar con el análisis, merece la pena señalar que se trata de un caso aislado en toda la producción de Abad Faciolince quien no vuelve a utilizarla en sus otras novelas.

La novela entrecruza las historias de dos protagonistas dentro de un violento y decadente contexto urbano: una ciudad colombiana, repartida en tres *sektores* climáticamente y socialmente connotados –Tierra Fría, Tierra Templada y Tierra Caliente– donde viven respectivamente los más ricos, la clase media y los pobres, o sea, la gran masa urbana latinoamericana excluida de los privilegios de la modernidad. Jacobo Lince – personaje que (no sólo por la asonancia del apellido) presenta evidentes rasgos

autobiográficos— es un bibliotecario, un “segundón”³⁵, propietario y director de una librería, el cual, gracias a la consistente herencia de sus padres, dispone de un salvoconducto para la Tierra Fría³⁶, a la que viaja frecuentemente. Su vida cambia cuando conoce al otro protagonista de la novela, el joven Andrés Zuleta, aspirante a escritor, que empieza a trabajar como periodista en la Tierra Fría y que, investigando sobre las continuas desapariciones de personas en Angosta, termina siendo asesinado por el poder oscuro que controla la ciudad. Entonces, también la vida de Lince, que ha ofrecido alojamiento y protección a Zuleta, empieza a estar seriamente en peligro y por eso el hombre tiene que huir de Angosta con la ex novia de Zuleta, una mujer de la Tierra Caliente de la cual, mientras tanto, se ha enamorado.

Además de todas las historias de amor, violencia y corrupción que se entrecruzan en la novela, la ciudad de Angosta es la verdadera protagonista de la obra. Como hemos dicho, su topografía ya de por sí resulta emblemática de la “condición” de América Latina. En la parte más alta encontramos la Tierra Fría, un *enclave* aséptico, vigilado y protegido por guardias privados, donde vive la élite de la sociedad angosteña: gente álgida, sin pasión ni sentimientos, incapaz de vivir la vida más allá de la frivolidad de los bienes materiales. Me parece ejemplar el episodio en el que se cuenta la primera vez que Andrés Zuleta accede a esta zona de Angosta. El joven, tras obtener el salvoconducto para trabajar en la Tierra Fría, llega al *check point* donde un guardia chino no solo le controla toda la documentación, sino también su temperatura corpórea:

El guarda sacó un termómetro y lo apoyó sobre la frente de Zuleta. Esperó unos segundos, el aparato dio un pitido electrónico y el chino miró cuidadosamente el resultado. Apuntó un número, 37,2, en el permiso de entrada. Después dijo, mientras le sellaba el salvoconducto:

—OK, puede seguir. No se olvide de entregar este pase cuando salga. Welcome to Paradise.

—¿Puedo pasar? —pregunta Zuleta tratando de disimular la timidez.

³⁵ Término que el escritor utiliza al hablar de los que viven en la Tierra Templada, la segunda tierra, la zona donde vive la clase media de Angosta.

³⁶ La Tierra Fría es una zona cerrada a la que se accede a través de *check points*: para pasar o para vivir en esta parte de la ciudad se debe demostrar cierta renta, ostentar el propio bienestar.

—Claro —dice el vigilante, haciéndose finalmente a un lado, y añade en un inglés con mucho acento—: Dis is a frii contri. —La sonrisa fingida que se le planta en la cara no usa ni uno solo de los músculos involuntarios. (Abad Faciolince, 2012: 17-23)

Los que entran en este paraíso privado –un edén exclusivo, o un supuesto *free country* para pocos elegidos– deben demostrarse adinerados y no demasiado “calientes”: literalmente, para evitar el contagio con las enfermedades procedentes de la gran masa urbana; simbólicamente, para certificar la propia afiliación y aclimatación a la tierra más fría de la ciudad. Una zona que aspira a ser la metrópolis globalizada del futuro, de la virtualidad, de la importación lingüística y cultural: por eso se privilegia la enseñanza del inglés y precisamente por eso encontramos a un guardia chino que le habla a Zuleta con una lengua muy “contaminada”.

En la Tierra Fría se concentran los poderes oscuros de Angosta; aquí el destino de muchos es decidido por pocos. En la Tierra Fría la gente guarda celosamente sus privilegios y por ninguna razón compartiría su porción de paraíso con la gran masa angosteña:

Construyan ustedes en otra parte, si son capaces, su propio paraíso, porque en este no cabemos más; este es un paraíso con un número de puestos fijos, como las butacas de los teatros. (Abad Faciolince, 2012: 179)

Esto es lo que el nuevo marido (residente en la Tierra Fría) de su ex esposa le contesta a Jacobo Lince cuando este observa como los ricos de Angosta explotan a los trabajadores más pobres sin compartir nada con ellos.

Más abajo se encuentra la Tierra Templada donde viven los que aspiran a subir a la Tierra Fría pero cuya obsesión principal sigue siendo la posibilidad de ser “tragados” por la Tierra Caliente. Esta tierra intermedia es peligrosa, deprimente y llena de sinsentidos. Aquí estallan la violencia y la corrupción. Es una especie de purgatorio donde merodean los que aspiran al paraíso pero que más frecuentemente terminan desapareciendo en el “caliente” infierno subyacente.

Por último, en la parte más baja, lozana, incontrolada de Angosta se encuentra la Tierra Caliente. Una zona donde la naturaleza aún presenta rastros “tropicalistas”, donde viven los pobres, los desesperados, los expropiados por antonomasia, y donde reinan el caos y los instintos más basilares.

Ya hablaremos del significado de esta tripartición de la ciudad. Lo que merece la pena subrayar ahora es que “aunque Angosta se llame Angosta en todas partes, no todos sus habitantes viven en la misma ciudad” (Abad Faciolince, 2012: 144). Incluso se podría decir que todos, en el fondo, son forasteros en Angosta (Abad Faciolince, 2012: 103). Se trata de un lugar en el que se concentran y estallan los desequilibrios sociales de nuestro tiempo, donde se resumen y se observan con lupa las diferencias y los contrastes entre el primer y el tercer mundo.

Entonces, el retrato general que nos restituye la novela es el de una ciudad dividida, violenta, al borde del derrumbe:

Lo que pasa es que en Angosta uno siempre debe esperarse lo peor, porque casi siempre es lo que ocurre de veras. (Abad Faciolince, 2012: 273)

Resumiendo, solo hace falta decir que:

Salvo el clima, que es perfecto, todo en angosta está mal. Podría ser el paraíso, pero se ha convertido en un infierno. (Abad Faciolince, 2012: 11)

4.4.1 La vuelta de la “estirpe condenada”. Angosta, una ciudad textual

La última cita que hemos utilizado para describir la ciudad imaginaria dibujada por Héctor Abad Faciolince proviene de un texto titulado *Angosta* que Jacobo Lince lee en los primeros capítulos. Se trata de un tratado sobre la geografía de la ciudad publicado por un tal Ernesto Ghul Nimtz. La obra de este “oscuro académico alemán” (Abad Faciolince, 2012: 9) —escritor real, autor de un libro titulado *Geografía humana de Colombia: los fundamentos*

geográficos y los problemas económicos, sociales y culturales y el hombre en Colombia— representa uno de los dos intertextos manejados por los personajes de la novela. Además de este tratado que le sirve a Abad Faciolince para dar las primeras informaciones sobre su ciudad y para cerrar el círculo al final (Jacobo Lince huye y, en el avión, vuelve a leer las primeras páginas de la obra de Ghul), encontramos otro texto que se alterna con las narraciones en tercera persona. Se trata del diario secreto de Andrés Zuleta que, de hecho, cuenta en primera persona los acontecimientos que cambian su vida y la de Lince. Además de la crónica de estos episodios en las páginas del diario, a través de la mirada ingenua y cándida de Zuleta, se puede observar la evolución de Angosta y las sensaciones que suscita en un joven que por primera vez puede explorar todos sus sectores. A mi manera de ver, es sintomático que toda caracterización de esta metrópolis proceda de dos intertextos casi como si la consistencia de este lugar fuera, efectivamente, “textual”.

La presencia de estos dos textos intercalados nos ayuda a entender cómo *Angosta* sea una novela donde frecuentemente se alude a obras literarias, bibliotecas y librerías, escritores y periodistas, etcétera. De hecho, parece ser una verdadera “novela de citas”, un texto donde Abad Faciolince se divierte insertando un sinfín de referencias y homenajes a escritores y grandes obras del pasado, Cervantes en primer lugar³⁷.

³⁷ El diario de Zuleta o el tratado de Ghul nos permiten acercarnos a la obra que, en las literaturas hispánicas, más ha utilizado la intertextualidad, o sea el *Quijote*. Leemos como Héctor Abad Faciolince —que inserta en la narración unas notas para describir los personajes cuando aparecen por primera vez en la obra— habla del protagonista:

Jacobo Lince: 39 años, 78 kilos, 1,75 m de estatura. Nariz recta, rostro simétrico. (Abad Faciolince: 2012: 9)

Una descripción inicialmente muy simple que, de todas maneras, no puede ocultar cierta asonancia con el rostro aguileño y la nariz corva con los que Cervantes se presenta no tanto al desocupado lector de su obra maestra sino al de las *Novelas ejemplares*. Por otro lado, el célebre sintagma con el que se dirige a su interlocutor en el prólogo del *Quijote* vuelve a aparecer modificado en *Angosta*. Leemos, por ejemplo, la nota que Abad Faciolince pone al comienzo de un capítulo bastante singular en el que Lince va a evaluar una colección de libros que una mujer de buena familia —y de apellido ya de por sí sugerente: Saavedra— quiere vender al protagonista para su librería:

Desocupado lector: este capítulo, que está en el centro de este libro, en realidad es un intermedio jocosos, o un entremés en un solo acto (como esos que solían representarse en el teatro entre una y otra jornada de la tragedia). No pretende ser más que un juego literario casi ajeno a las calles de Angosta y al entramado de esta novela. Los editores españoles me han rogado que lo suprima, para bien de los lectores que, según ellos, se aburrirán. Yo, sin embargo, le tengo mucho apego, porque es

Emblemático es el entero capítulo donde Lince y unos colegas evalúan una colección de libros y con esta excusa pasan revista a muchos escritores hispánicos, discutiendo sobre el valor de sus obras y de su poética³⁸. En un momento dado de este mismo “intermedio jocoso” (Abad Faciolince, 2012: 48-58), el discurso finalmente se centra en la literatura hispanoamericana y se da una panorámica bastante exhaustiva sobre su evolución³⁹. De hecho, Lince y sus amigos empiezan hablando de *La vorágine* de Rivera, un texto canónico en el continente, comentando “Lo triste que es volverse clásico” (Abad Faciolince, 2012: 151). Pasan entonces a la contemporaneidad analizando el fenómeno del *crack* en México –reconociendo límites y cualidades en autores como Volpi, Padilla, Palou, Urroz (Abad Faciolince, 2012: 152)–, hablando de Juan Villoro o César Aira (“un esnob” Abad Faciolince, 2012: 155) hasta terminar con un elogio a Roberto Bolaño –a pesar de

un homenaje al padre de la novela, nuestro señor Cervantes, y porque es un capítulo que en buena medida no fue escrito por mí sino por varios escritores amigos míos. Si los editores tienen razón y te aburres (querida lectora), te ruego que te brinques estas hojas hasta el próximo espacio, en cuyo caso, si mucho te habrás perdido una sonrisa y te habrás evitado dos bostezos. (Abad Faciolince, 2012: 148-149)

El íncipit, el estilo dialógico e irónico, la alusión a los intermedios dentro de una narración, el mismo hecho de delegar la autorialidad del texto (igual que Cervantes que se declara padrastrero del *Quijote*, Abad Faciolince afirma que el capítulo fue escrito por unos amigos suyos) y, por último, la explícita idea de rendirle un homenaje al que define como el padre de la novela: ya no cabe duda de que el primer referente literario que encontramos en *Angosta* es precisamente Miguel de Cervantes.

³⁸ Como hemos visto, el capítulo se abre con un claro homenaje a Cervantes y sigue dirigiéndose a la península ibérica cuando los tres amigos elogian a Enrique Vila-Matas (sobre todo *Bartleby* y compañía: “un libro que es un ensayo y que, además, es una novela. Me gusta mucho”. Abad Faciolince, 2012: 153) que, junto a Javier Marías, Rosa Montero, Juan Goytisolo y Antonio Muñoz Molina, volvió “a inventar la novela en la Península” después de Franco y por eso se pueden considerar como los “cinco mosqueteros que ya se quisiera tener en cualquier otro país” (Abad Faciolince, 2012: 155).

³⁹ En este *excursus* tampoco falta Héctor Abad Faciolince. Leemos el curioso y divertido juicio que se da del mismo escritor colombiano:

—Aquí viene otro de los que viven en F, Faciolince, el creído.
—¿Qué hay de él?
—Ese librito corto, la culinaria.
—No es malo —dijo Quiroz.
—Malo no, ridículo —dijo Jursich—. Parece que Isabel Allende o Marcela Serrano hubieran reencarnado en él. Es un libro de hombre escrito con alma de mujer. Una maricada.
[...]
—¿Porqué lo odias tanto, Jacobo?
—Tal vez porque se parece mucho a mí. [...] Vive en Paradiso en su torre de marfil. Cuando va a la librería siempre dice que tiene afán. (Abad Faciolince, 2012: 156-157)

Aquí Abad Faciolince llega a ser un personaje de su obra, que vive en *Angosta* y cuyos vicios y defectos quedan subrayados por uno de sus mismos personajes (que critican uno de sus mayores éxitos: *Tratado de culinaria para mujeres tristes*).

que “confiaba demasiado en sí mismo, más que en los lectores” y que “su editor, Herralde, era demasiado amigo, incapaz de sugerirle que quitara una sola página, aunque sobrara”—: “sí, era muy bueno, y el mejor de los chilenos desde Donoso, por supuesto” (Abad Faciolince, 2012: 155). Pero rápidamente la discusión entre Lince y sus amigos es monopolizada por los grandes maestros del siglo XX. Elogian y rinden homenaje a Mutis, Cortázar y Borges y reflexionan sobre el *boom* hablando de autores como Fuentes, Vargas Llosa (“un mago de la técnica novelística” con “historias geniales”. Abad Faciolince: 2012: 152) y, por supuesto, García Márquez:

—Bueno, aquí no hay nada que decir. La persona podrá no haber sido siempre la más generosa con sus biógrafos, y será amigo de Castro, pero como su obra, en este rincón de América, no hay dos. Todo lo que él escribió le salía con una gracia que es como si se la soplaran los ángeles —dijo Quiroz, recuperado de su crisis anterior.

—¿Por qué hablas en pasado, si Gabo está vivo y coleando? —preguntó Lince.

—Bueno, es que de gente así se puede hablar en un tiempo intemporal. No va a pasar, te lo aseguro que en quinientos años no va a pasar. Y yo tuve la suerte de conocer a ese genio, el único verdadero genio literario que ha nacido en las cercanías de Angosta. (Abad Faciolince, 2012: 154)

El juicio sobre el gran genio colombiano elude las críticas sobre su producción más reciente y sobre la actitud de García Márquez en sus últimos años, y reconoce el valor único de sus obras del *boom*, dejándonos percibir cierta nostalgia hacia aquellas exitosas décadas literarias y cierta resignación que recuerda las palabras de Fresán cuando afirma que “Macondo es, nada más nada menos, la felicidad de no tener que escribir y describir a Macondo, porque ya lo hizo otro, antes y de la mejor manera posible” (Fresán, 2013: 13).

Como hemos visto, *Angosta* es una novela poblada por evidentes referencias literarias: si en parte estas remontan a toda la literatura hispánica —de Cervantes al mismo Abad Faciolince—, es indudable que el diálogo más intenso se plantea con el *boom* y los reflejos de todas estas referencias ilustres influyen también en la conformación de la ciudad imaginaria del escritor colombiano. De hecho, este lugar literario aún parece manifestar rastros de las ciudadelas imaginarias de primera generación y, en concreto, de Macondo.

Por ejemplo, me parece ya de por sí evocativo el hecho de que la mujer de la Tierra Caliente de quien se enamora Andrés Zuleta y con quien huye Jacobo Lince se llame Virginia (aunque en la novela los personajes se refieren a ella utilizando su apodo, Candela) y lleve un apellido que nos aclara el parentesco con los productos más conocidos del *boom*: Buendía.

Los padres de Candela habían llegado a la ciudad de abajo a finales de siglo, desplazados de un pueblo de la costa, Macondo, que había sido diezmado, primero por las matanzas oficiales y luego por las burradas de la guerrilla, las amenazas de los narcos y las masacres de los paramilitares. Lo habían perdido todo: la casa, la inocencia, el entusiasmo, la fantasía, la confianza en la magia y hasta la memoria. De su aldea de casas de barro y cañabrava, de los espejismos del hielo, la astrología y la alquimia, sólo recordaban la lluvia interminable o la sequía infinita en la parcela ardiente donde intentaban cultivar en vano raíces de yuca y de ñame para los sancochos sin carne. Habían llegado a Angosta con lo puesto, salvo un pescadito de oro que su madre había heredado de un bisabuelo, y lo cuidaba como la niña de sus ojos, después de un viaje a pie de veintiséis días por ciénagas selvas, páramos y cañadas. (Faciolince, 2012: 144)

Virginia sería, entonces, la hija de una bisnieta del célebre coronel Aureliano Buendía y *Angosta* podría ser considerada una continuación de los hechos narrados en la obra maestra de Gabriel García Márquez: en este sentido, la novela de Abad Faciolince nos contaría la segunda e improbable oportunidad (en una insufrible tierra) de la estirpe condenada a cien años de soledad. Haciendo un guiño a unos de los sintagmas más conocidos de la literatura contemporánea⁴⁰ –como ya, había hecho en *Basura*, su novela de mayor éxito⁴¹– Abad Faciolince nos deja oír el eco melancólico de la gran temporada de la cartografía imaginaria, poblando su espacio literario de referencias textualizadas a Macondo. Los mismos habitantes de la Tierra Caliente parecen ser los herederos

⁴⁰ Por supuesto me refiero a la primera descripción de Macondo en *Cien años de soledad* cuando García Márquez dice que “Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas” (García Márquez, 2011: 9).

⁴¹ En *Basura*, el escritor colombiano, hablando de la infancia del protagonista de su novela en una Medellín cada vez más violenta, reescribe y reutiliza el célebre *incipit* de *Cien años de soledad*:

Por varios días tuve que dormir en el cuarto de mi hermana. Años después, frente al cadáver abaleado de mi padre, y yo había (no, mejor yo habría) de recordar esa mañana remota y brutal con la que mi padre había querido prepararme a soportar el futuro. (Abad Faciolince, 2000: 79)

malparados de lo célebres macondinos y, aunque ahora, evidentemente, se hayan contaminado por los vicios de la modernidad –la mayoría de los personajes que encontramos en este *sektor* son alcohólicos, drogadictos, celosos, violentos e impulsivos, y hasta pueden trabajar para los oscuros señores que controlan Angosta–, su conducta todavía está dominada por los instintos basilares, o sea, están a las antípodas de la malicia de los residentes en la Tierra Fría y de las oscuras intrigas que allí se urden, y por eso pueden, en parte, recordar la genuina y tropical vitalidad de los aldeanos de *Cien años de soledad*.

Resumiendo, la profesión de los dos protagonistas (Jacobo Lince es librero, Andrés Zuleta periodista y aspirante a escritor), el intermedio cervantino (el episodio de la biblioteca), los dos textos (el diario de Zuleta y el tratado de Ghul) que integran la narración, las referencias a toda la literatura hispánica con particular interés hacia el *boom* y a sus productos encuadran una novela donde se percibe, claramente, el gusto por la cita y la intertextualidad⁴². En este contexto no sorprende que también el mismo recurso de la ciudad imaginaria, se utilice sin dejar de mirar de manera cómplice a Macondo y su sombra y por eso no me parece descabellado definir Angosta como una metrópolis textual que, en este sentido, sigue el modelo de las otras ciudades de segunda generación.

4.4.2 Angosta: ¿un Macondo distópico?

La ciudad imaginaria fundada por Héctor Abad Faciolince no es solamente una ciudad textual que se construye a través de referencias o reescrituras de una de las célebres

⁴² Por último, me atrevo a leer otra singular referencia literaria en la fundación de Angosta que nos ayuda también a avanzar con nuestro análisis. La ciudad sufre un desarrollo vertical que la lleva a elevar su zona más rica y (aparentemente) edénica en la parte más alta, mientras que el caliente infierno está confinado en las entrañas de la tierra, en la parte más distante del cielo. Entonces, es sugestivo leer en esta estructura jerarquizada cierta relación con el infierno, el purgatorio y el paraíso dantesco y, por eso, no me parece casual que la mujer con la cual Lince entretiene una relación en la Tierra Fría se llame justamente Beatriz y que el mismo librero viva en una residencia llamada La Comedia. Héctor Abad Faciolince, parece jugar con ironía con todas estas referencias textuales, acompañándonos en su personal viaje del infierno al paraíso donde, sin embargo, no encuentra ninguna redención.

ciudadelas de primera generación. Angosta es también un lugar profundamente influenciado por la realidad colombiana de finales del siglo veinte. La misma estructura “dantesca” de esta metrópolis dividida en tres *sektores* colocados en diferentes alturas recuerda también la topografía real de la ciudad de Abad Faciolince, Medellín, cuya área urbana ocupa toda la zona plana del Valle de Aburrá hasta extenderse hacia arriba, ocupando también los territorios limítrofes en las montañas. La célebre vista de la capital de Antioquia desde las alturas –una metrópolis caótica y congestionada que parece estallar desde un centro hasta expandirse en las paredes de las montañas– ha influido, lógicamente, en la fundación de Angosta, así como la crónica reciente medellinense resulta ser una referencia fundamental para los episodios que se cuentan en la novela: no encontramos una trasposición literaria del mismo Pablo Escobar, pero la violencia, la tensión, la delincuencia y la corrupción que marcaron las últimas tres décadas de la historia de la ciudad de Medellín constituyen la atmósfera general de la novela. Por lo que Angosta tiene también un referente real, un parcial contrapunto geográfico existencial que confiere verosimilitud a una metrópolis donde la hiperbólica consistencia de los crímenes y de la injusticia puede resultar difícil de entender para los “forasteros”.

Si Medellín constituye una parte realística de Angosta, es igualmente cierto que el escritor colombiano a veces se refugia en un declarado autobiografismo que confiere credibilidad a ciertos episodios de la novela. Por ejemplo, la obsesión de Jacobo Lince – personaje que, como hemos dicho, presenta evidentes rasgos autobiográficos–, que cada día controla el saldo de su cuenta corriente para comprobar su posibilidad de irse cuando quiera a la Tierra Fría, se inspira en hechos reales⁴³, en los problemas que el mismo Abad Faciolince tuvo para obtener un visado para visitar a sus hijos residentes en Italia.

⁴³ Esta anécdota y su trasposición literaria en *Angosta* me han sido confirmadas por el mismo Héctor Abad Faciolince durante un coloquio privado el día 6 de noviembre de 2015 en su despacho en la Universidad EAFIT de Medellín.

Medellín y la atormentada vida del escritor en la ciudad colombiana⁴⁴ no son los únicos referentes realísticos de Angosta. La misma Tierra Fría con su vigilancia privada, su riqueza y su consistencia de barrio-escaparate recuerda mucho las *gated communities*⁴⁵ que se encuentran en muchas metrópolis latinoamericanas, o sea las urbanizaciones cerradas donde los más ricos viven aislados y protegidos mientras en el resto de la ciudad reina la pobreza y la delincuencia. En este sentido, Angosta se convierte en el emblema de un fenómeno social peculiar de Latinoamérica, evidenciando (como hace Santiago Gamboa con su “La vida está llena de cosas así”) los desequilibrios y las desigualdades que vuelven cada día más dramática y difícil de colmar la distancia entre ricos y pobres.

Abad Faciolince, en parte, actualiza el viejo modelo de las ciudadelas de primera generación a las que alude muchas veces gracias a referencias textualizadas, demostrando al mismo tiempo desinterés por la propuesta de McOndo (como hemos dicho en esta sección, Héctor Abad Faciolince es el único escritor que no participa en la antología de 1996). Angosta no proyecta la imagen de la nueva metrópolis latinoamericana triunfalmente globalizada y virtualizada (los rastros más evidentes de la globalización resultan ser los guardias privados chinos que vigilan la Tierra Fría), sino que, al contrario, se inspira en la realidad de una metrópolis latina para proponernos algo nuevo que la distingue de casi todas las demás cartografías imaginarias con la sola excepción de Santa Teresa, la *bordertown* de Roberto Bolaño, epicentro de su impresionante novela *2666*. De hecho, como veremos, la ciudad inventada por el escritor chileno también tiene un parcial contrapunto real (Ciudad Juárez) en el que se inspira y a partir del cual el escritor funda su peculiar versión del espacio identitario.

⁴⁴ El padre, Héctor Abad Gómez, médico, ensayista y defensor de los derechos humanos, fue asesinado por un grupo paramilitar el 25 de agosto de 1987, durante un periodo de violentos contrastes sociales en Antioquia y en toda Colombia.

⁴⁵ Las *gated communities* han sido muy bien descritas, por ejemplo, por el director uruguayo Rodrigo Plá que en su película *La zona* (2007) cuenta la historia de un joven ladrón que queda atrapado en un barrio residencial cerrado de una metrópolis latinoamericana y que se convierte en el único testimonio de un asesinado.

Como hemos dicho, en los espacios de primera generación –ciudades-continente, *summa* y propuesta de América Latina– coexisten el intento de recuperar el pasado y el “proyecto” de utilizar la escritura para intervenir en el debate sobre la identidad latinoamericana. La metrópolis fundada por Abad Faciolince ha perdido toda posibilidad de significar el pasado y, por eso, a partir de una observación realística de la Colombia actual, Angosta se convierte en una exacerbación distópica de los rasgos de ciudades como Medellín y hasta en un instrumento de denuncia social. De hecho, la ciudad ha sufrido un desarrollo vertical que, máxime en la parte más alta, la ha llevado a perder todo contacto con la “tierra”, su pasado, su historia, o sea, con su dimensión telúrica y mítica. Resulta “imposible seguir el ritmo de su crecimiento, arriba y abajo, en cualquiera de sus dos mitades o de sus tres cascos” (Faciolince, 2012: 103-104). Leemos qué comenta Zuleta en su diario mientras observa la Tierra Caliente desde las alturas:

Mira hacia abajo: en ese foso estamos encerrados, en ese valle estrecho, y enterrados vivos en ese hueco, como en una trampa para animales que no pueden esperar otra cosa que la muerte. En Angosta. En angustia, mejor dicho. Cada vez que subo aquí, la distancia se me hace más larga; es como si mi barrio se hundiera y estuviera cada vez más lejos. Como un abismo que crece y crece. Miro a C desde aquí y me da vértigo. (Abad Faciolince, 2012: 140)

La verticalidad de Angosta, su crecimiento hacia arriba, su estructura que la lleva a perder contacto con el origen puede dar vértigo y desorientar.

Angosta, como hemos dicho, representa una proyección distópica y futurista de la realidad medellinense. Este nuevo rasgo de la cartografía imaginaria se certifica también a través del texto donde se cuenta la historia de la ciudad, es decir, el homónimo tratado del profesor Ghul:

Angosta no es un lugar amable. Más que el lugar de encuentro suelen ser las ciudades, se ha convertido en la encrucijada del asesinato, el sitio del asalto, la vorágine de una vida peligrosa y muchas veces miserable e indigna. Quizá por eso sus poetas y pensadores más dignos, al escribir sobre ella, no han optado por el panegírico sino por la diatriba. (Abad Faciolince, 2012: 226)

Los escritores cartógrafos ya no pueden exaltar las virtudes de la ciudad, sino, al contrario, subrayar sus sinsentidos y sus dramáticas problemáticas. El viejo paradigma de las ciudadelas del *boom* se ha corrompido y contaminado. Es emblemático entonces el triste final de la vida de Zuleta, un joven romántico que soñaba con ser escritor pero que termina siendo asesinado por el poder oscuro que gobierna Angosta. El periodista, amigo de Jacobo Lince (con el que comparte el papel de *alter ego* del autor), investiga sobre las desapariciones de personas en Angosta junto a Camila, una reportera⁴⁶, cuando unos delincuentes los descubren y lo matan. Pero justo unos minutos antes de este trágico epílogo Andrés traiciona a la mujer de su vida –la última sobreviviente de los Buendía– con Camila: leemos en este inesperado acontecimiento la simbólica traición y corrupción del modelo del *boom* por parte de uno de los personajes más positivos de la novela, un aspirante a escritor que al final es sometido y atropellado por una ciudad devoradora y corruptora.⁴⁷

Resumiendo, por un lado, no cabe duda de que Angosta no es la mera transfiguración de Medellín (igualmente, como veremos, Santa Teresa no representa el fiel trasunto de Ciudad Juárez): todas las referencias a *Cien años de soledad* y a Macondo desdibujan la consistencia realística de este lugar y me permiten justificar esta afirmación. Por otro lado, Héctor Abad Faciolince, fundando su espacio literario, no se limita a rendir homenaje a las ciudadelas de primera generación, parodiando o copiando el modelo de las cartografías imaginarias del *boom*. Lo que hace el escritor colombiano es utilizar el célebre paradigma e, inspirándose en la dramática y violenta realidad medellinense, cargar de una poderosa denuncia social su ciudad imaginaria convirtiéndola en una distopía que no puede no provocar, alarmar y escandalizar las consciencias de sus lectores. En la metrópolis inventada por Abad Faciolince coexisten una consistencia textual (Angosta-ciudad de

⁴⁶ Su apellido, Restrepo, puede representar una elección casual por parte de Abad Faciolince o, al contrario, podría ser un homenaje a Laura Restrepo por su trabajo y sus luchas como periodista y activista.

⁴⁷ Sin embargo, si aceptamos la alusión a Laura Restrepo y, por eso, identificamos a Camila como la mujer del compromiso y a Virginia Buendía como la del pasado nostálgico, hasta podríamos llegar a afirmar que Zuleta traiciona la tradición con el compromiso.

papel) y una más realística (Medellín-distópico) que, sin embargo, se carga de un tinte distópico que parece tanto inquietante como amenazador.

En conclusión, ¿por qué consideramos Angosta como otro espacio de la indecisión entre global y local, entre McOndo y Macondo? Como hemos visto, Abad Faciolince oscila entre la nostalgia del *boom* y la necesidad que acabamos de señalar de representar, exacerbándola, la realidad actual, es decir, entre la reminiscencia de un aldea mágico-realista (y la constatación de la pérdida de su inocencia) y la voluntad de fundar un McOndo-*noir* donde remarcar y denunciar los vicios, las contradicciones y las peores tendencias sociales de la contemporaneidad⁴⁸.

Simbólicamente esta indecisión se refleja en la actitud de Jacobo Lince (*alter ego* de Héctor Abad Faciolince), que en la esfera privada mantiene relaciones con mujeres de todos los *sektores* de Angosta. Si la inicial obsesión del protagonista es mantener viva la posibilidad de acceder al paraíso, al futuro, a las esferas más altas, y por eso busca un segundo empleo en la Tierra Fría, dando clases particulares a la joven Beatriz (la hija de un potente político), con la que mantiene una relación sexual bastante aséptica y “fría”, después de hacer un guiño al “compromiso” (con la mujer de la Tierra Templada, Camila Restrepo, la misma mujer con la cual Andrés Zuleta engaña a su novia Virginia antes de ser matado), al final elige la mujer de la Tierra Caliente, Virginia Buendía, última superviviente de una tradición explotada, degradada, amenazada por una modernidad ciega e intransigente con todo rastro localista. Igual que el regreso de Pedro Zabalaga a Río Fugitivo en *La materia del deseo*, el paraíso prometido de Lince se revela insatisfactorio, un artificio, un barrio-escaparate tan invivible como el violento purgatorio de la Tierra Templada y la infernal y decadente Tierra Caliente: la *extrema ratio* de Lince es huir definitivamente de Angosta acompañado por la única mujer posible: la heredera de la gran dinastía del *boom*.

⁴⁸ La política según la cual se divide Angosta en *sektores* se llama de Apartamiento, con mayúscula: si queremos en esta elección podemos leer una referencia al Apartamiento sudafricano, otra dramática forma de guetización del siglo pasado.

5. SANTA TERESA DE ROBERTO BOLAÑO:

UNA TERCERA VÍA PARA LA CARTOGRAFÍA IMAGINARIA

5.1 El horror universal en medio de un desierto mexicano

El título de este párrafo quiere ser un guiño voluntario al epígrafe de 2666 con el que el chileno Roberto Bolaño, citando un verso de *Las flores del mal* de Baudelaire, sintetiza la que parece ser la verdadera esencia de Santa Teresa, el epicentro de su última novela: un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento. Los dos localizadores que he añadido –uno laxo, amplio e indefinido; el otro preciso e identificable con una determinada región del planeta– sirven para acercarnos a la que será la conclusión sobre este espacio imaginario que no me parece descabellado considerar la opción más consistente y más interesante de la nueva cartografía imaginaria latinoamericana.

En medio de tantos espacios literarios inacabados, incompletos e indecisos (entre la opción mcondista y la nostalgia de las ciudadelas identitarias de primera generación), el verdadero punto de ruptura es representado por una tercera vía que elude la estéril contraposición Macondo/McOndo, a partir del convencimiento de que el discurso latinoamericanista –del que el prólogo de la antología parecía declarar la inutilidad– sigue estando vivo, aunque necesite encontrar nuevas formas para expresarse. Me parece claro que esta tercera opción de la cartografía imaginaria es precisamente Santa Teresa, la ciudad imaginaria que aparece en tres novelas de Bolaño (*Los detectives salvajes*, 2666 y *Los sinsabores del verdadero policía*) y que justo en su última obra publicada *post-mortem*, 2666, llega a ser la encrucijada o, mejor dicho, el centro oculto de la narración y de la entera poética del escritor. Sin embargo, la fundación de este espacio remonta a *Amuleto* (1999) cuando la supuesta madre de la poesía mexicana, la uruguaya Auxilio Lacouture, caminando por la avenida Guerrero en el D.F. comenta:

[...] la Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio de 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acusidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo. (Bolaño, 1999: 71)

No se puede ignorar una evidente referencia a Macondo en este episodio onírico y alucinado, en el que nace no solo del título de la novela de Bolaño, sino también la idea misma de un espacio literario nuevo, que se sobrepone a la realidad, un lugar futurible pero oscuro e inquietante. Si en el sueño de José Arcadio Buendía se profetiza la fundación de la ciudad de los espejos, igualmente visionaria pero mucho más inquietante y post-apocalíptica es la génesis de este cementerio urbano olvidadizo, definición que podemos interpretar también como un duro golpe asestado contra el “mcondismo” y la visión de una metrópolis latinoamericana que “por querer olvidar algo” (por ejemplo, Macondo) “ha terminado por olvidarlo todo”.

Santa Teresa es una metrópolis imaginaria, situada en la frontera entre México y Estados Unidos y rodeada por el desierto de Sonora. Tal como la ciudad real a la que más se parece —Ciudad Juárez—, este espacio literario se distingue por una serie de dinámicas que remiten inexorablemente a la irresuelta interacción entre norte y sur del mundo como el tráfico de drogas e inmigrantes ilegales, la prostitución, y los feminicidios. Precisamente el fenómeno de los asesinatos de mujeres, que durante los años noventa llegó a ser la trágica marca distintiva de Ciudad Juárez, llamó la atención de Bolaño, quien, después de un intenso periodo de investigación (documentado gracias a los apuntes y borradores del archivo privado del escritor⁴⁹) y utilizando como texto de referencia *Huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez, la crónica periodística que por primera vez denunció todos los feminicidios que ocurrieron a lo largo de muchos años en la ciudad mexicana gracias también a la complicidad de la policía, fundó su peculiar versión del espacio literario

⁴⁹ Consulté personalmente este material en el verano de 2003 visitando la exposición “Archivo Bolaño. 1977-2003” en el Centro de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB).

latinoamericano justo a partir de los trágicos acontecimientos que cada día distinguían (y siguen distingüendo) esta zona de frontera.

2666 es una novela dividida en cinco partes⁵⁰, en las que todos los personajes principales –latinoamericanos, europeos o norteamericanos–, antes o después, van a Santa Teresa, el imán que parece atraer a todos los “sobrevivientes” de la historia del siglo XX. Como señala Elmore, los asesinatos de mujeres y el holocausto parecen ser los centros neurálgicos de la novela (Elmore en Paz Soldán; Faverón, 2013: 291), ya que, si, por un lado, encontramos a personajes procedentes de la Segunda Guerra Mundial (como el mismo Archimboldi) que huyen a Santa Teresa, por el otro, la mayoría de los protagonistas terminan involucrados en la serie espantosa de crímenes contra las mujeres que se registran en la metrópolis. Lo que ya queda bien claro es que Santa Teresa se presenta como todo lo contrario de un lugar acogedor, una utopía o un paraíso donde refugiarse. La impresión que los extranjeros parecen compartir al llegar a esta *border-town* mexicana es casi siempre la misma. Santa Teresa es un “lugar horroroso” (Bolaño, 2004: 773), una “ciudad maldita” (Bolaño, 2004: 252) con calles “oscuras, similares a agujeros negros” (Bolaño, 2004: 791): un lugar “inagotable” que crece cada segundo (Bolaño 2004: 171).

Otro punto sobre el que me parece necesaria una premisa es el estatus de irrealidad de Santa Teresa. Este lugar literario bien podría ser solamente una ciudad real a la que Bolaño atribuye un nombre de ficción. De todas maneras, como han señalado muchos críticos (véase por ejemplo Gras; Meyer-Krentler; Sánchez, 2010: 99), *2666* no se desarrolla

⁵⁰ “La parte de los críticos” trata de cuatro académicos –el francés Jean-Claude Pelletier, el italiano Piero Morini, el español Manuel Espinoza y la inglesa Liz Norton– que comparten su interés hacia el oscuro escritor alemán Benno von Archimboldi del cual, buscando más información sobre su identidad secreta, terminan siguiendo sus huellas hasta Santa Teresa; “La parte de Amalfitano” introduce en la novela la figura de Óscar Amalfitano, un profesor universitario chileno trasladado a Santa Teresa desde Barcelona y de su hija Rosa; “La parte de Fate” cuenta la historia de un periodista afroamericano de Nueva York que “baja” hasta Santa Teresa para redactar la crónica de un combate de boxeo y que descubre lo que pasa en la ciudad (los asesinatos de mujeres), terminando involucrado en su espiral de violencia en el tentativo de salvar la vida de Rosa Amalfitano; “La parte de los crímenes” entra directamente en la cuestión de los feminicidios, ya que se compone de una larga lista de crónicas de desapariciones y homicidios de jóvenes mujeres de Santa Teresa; “La parte de Archimboldi” por último concluye la novela, trazando la trayectoria del escritor desde la Segunda Guerra Mundial hasta la actualidad, desde Alemania hasta la frontera entre México y Estados Unidos.

en la fiel trasposición de una metrópolis mexicana, o sea, Santa Teresa no es Ciudad Juárez. El mismo Bolaño a veces (por ejemplo, Bolaño, 2004: 789) habla de esta ciudad como si fuera otro lugar. Lalo Cura, uno de los personajes de “La parte de los crímenes”, observando dos individuos en Santa Teresa, reflexiona de esta manera:

Los tipos no eran de Santa Teresa ni de los alrededores. El más corpulento de ellos era del estado de Jalisco. El otro era de Ciudad Juárez, en Chihuahua. (Bolaño, 2004: 486)

Según Dunia Gras, Bolaño decide fundar una ciudad imaginaria utilizando como referencia las espantosas crónicas de Juárez para universalizar los hechos narrados y para evitar la posible crítica derivada del cotejo directo entre realidad y ficción (Gras; Meyer-Krentler; Sánchez, 2010: 102-103).

Por último, me parece sugestivo pensar que una de las razones que llevaron a Bolaño a dividir su novela en cinco secciones, fue el diferente papel que Santa Teresa desempeñaba en cada una de estas. Lo cierto es que en estas cinco partes, la ciudad presenta diferentes matices o rasgos que contribuyen a componer el retrato final de esta metrópolis de frontera. Por esta razón, mi aproximación a Santa Teresa se va a realizar siguiendo el camino textual diseñado por Bolaño, empezando por “La parte de los críticos” hasta llegar a Archiboldi, tratando individualmente cada una de las secciones para encontrar un hilo conductor al final del capítulo y de este trabajo.

5.2 Santa Teresa y el secreto de la escritura: “La parte de los críticos”

Como hemos señalado, Elmore identifica en el holocausto y en los crímenes contra las mujeres que se cometen en Santa Teresa/Ciudad Juárez los dos centros neurálgicos de 2666. Sin embargo, me parece que ni la Shoah ni los feminicidios pueden considerarse de verdad los puntos centrales de la novela. Desde mi punto de vista, el asunto fundamental es el de la autoría que, de hecho, puede aplicarse tanto al holocausto (“La parte de

Archiboldi” se compone de una profunda indagación sobre los protagonistas de aquel fenómeno histórico) como a los feminicidios (sobre los cuales se investiga a lo largo de toda la cuarta sección de la novela). Además de estas dos grandes cuestiones, la autoría nos permite hacernos otra pregunta –¿quién es Archiboldi?– que remite a otro eje temático principal de *2666*, o sea la literatura y su implicación y conexión con el concepto de crimen o, en sentido más amplio, con el mal en la sociedad contemporánea.

El primer libro que compone la novela, “La parte de los críticos”, gira precisamente alrededor de este asunto, ya que, como sabemos, habla de cuatro académicos, procedentes de cuatro distintos países europeos, que, obstinadamente, siguen las huellas del enigmático escritor alemán Benno Von Archiboldi, transformando esta búsqueda literaria en la verdadera razón de sus existencias.

De hecho, el escritor alemán parece ser el epicentro alrededor del cual se desarrolla gran parte de la novela. Este emblemático personaje aparece también en *Los sinsabores del verdadero policía* (2011) y en *Los detectives salvajes* (1998), obras donde se menciona a un novelista francés llamado J.M.G. Arciboldi. El nombre se inspira en el pintor manierista italiano Giuseppe Arcimboldo y, como se descubre en “La parte de Archiboldi”, es escogido como seudónimo por el alemán Hans Reiter al final de la Segunda Guerra Mundial (tras leer el manuscrito de Boris Ansky, un joven escritor judío). De todas maneras, en la primera parte de *2666* se dan muy pocas noticias sobre su personalidad. Bolaño, a través de las investigaciones de los críticos, reconstruye progresivamente y parcialmente la supuesta bibliografía del escritor, inventando los títulos de todas sus obras: *Lüdicke*, *D'Arsonval*, *La rosa ilimitada*, *Bifurcaria bifurcata*, *Bitzius*, etcétera. A medida que Pelletier, Espinoza, Norton y Morini progresan con sus estudios, parece crecer también el interés –de los cuatro y de toda la comunidad académica– hacia el escritor alemán, que, incluso llega a ser el favorito para un Nobel que, de todas maneras, nunca llegará a ganar. Sin embargo, a pesar de su éxito, el novelista parece haber desaparecido, ocultando voluntariamente sus huellas. El misterio que rodea su figura contribuye a crear su mito y, si,

por un lado, incrementa la voluntad de los críticos de acercarse a él, por el otro, fortalece la unión entre ellos. Archimboldi se convierte en la misión de los críticos y, al mismo tiempo, en el pretexto para seguir estando juntos:

[...] luego hablaron de Benno von Archimboldi y de su vida de la que tan poco se sabía: todos, empezando por Pelletier y terminando por Morini, que pese a ser de común el más callado aquella noche se mostró locuaz, explicaron anécdotas y cotilleos, compararon por undécima vez vagas informaciones ya sabidas y especularon, como quien vuelve a dar vueltas alrededor de una película querida, sobre el secreto del paradero y de la vida del gran escritor, finalmente, mientras caminaban por las calles mojadas y luminosas (eso sí, de una luminosidad intermitente, como si Bremen fuera una máquina a la que sólo de tanto en tanto recorrieran vívidas y breves descargas eléctricas) hablaron de sí mismos. (Bolaño, 2004: 27)

Congreso tras congreso, crece el vínculo entre los cuatro y se hace aún más firme su propósito de llegar juntos a la verdad sobre Archimboldi. En este sentido, el escritor alemán, simbólicamente, ejerce una función fundamental: no se trata de un imán estático que atrae a los críticos, sino al contrario de un polo movedizo, centrífugo e inalcanzable, que acomuna a estudiosos de diferentes culturas que coinciden en varias ciudades del mundo para hablar no solo “de la vida del gran escritor” sino también para terminar hablando y reflexionando sobre “sí mismos” y su propia condición. Como veremos, esto nos permite avanzar un discurso identitario centrado en el extrañamiento como rasgo fundamental.

En *2666*, el lector tiene que convertirse en un detective que sigue a otros lectores “profesionales” (Lainck, 2014: 37). Las investigaciones de estos, como sabemos, terminan en Santa Teresa, cuyo retrato en esta sección de la novela es el de un lugar indefinido e indefinible. Por un lado, es evidente la continua y evasiva tendencia de la ciudad a auto-reformularse: en este sentido se ha de interpretar la definición de Santa Teresa como “campamento de gitanos” (Bolaño, 2004: 149), una metáfora que remite al perenne estado de movilidad y precariedad de la metrópolis (y de toda Latinoamérica según la visión de Bolaño). Por otro lado, es indudable la naturaleza prejuiciosa de la primera mirada a través

de la cual se representa este espacio en “La parte de los críticos”. Aquí el lector se aproxima a la ciudad gracias a los ojos “extranjeros” de los críticos, que, probablemente, como mecanismo de defensa, utilizan el filtro del extrañamiento para observar un espacio tan espantoso e incomprensible. Como señala Bizzarri (2016), Bolaño, en este caso, cita directamente la misma mirada –extranjera y extrañada– que, a su vez, utilizaron los conquistadores europeos llegando a América Latina y, de esta manera, parece establecer un diálogo directo con el canon.

En México, los críticos (tres al comienzo del viaje, por la renuncia de Morini, dos al final, cuando Norton vuelve a Europa abandonando la búsqueda) no sólo no encuentran a Archimboldi, sino que se enfrentan con una realidad cada vez más incomprensible, insostenible, que empieza ya a revelar al lector la cara más oscura de una metrópolis violenta y peligrosa. Todo lo que los rodea, incluso la misma búsqueda de Archimboldi, se enrarece en una ciudad que les parece tan caótica que da risa (Bolaño, 2004: 150):

Norton [...] pensó que algo raro estaba pasando, en la avenida, en la terraza, en las habitaciones del hotel, incluso en el D.F. con esos taxistas y porteros irreales, o al menos sin un asidero lógico por donde agarrarlos, e incluso algo raro, que escapaba a su comprensión, estaba pasando en Europa, en el aeropuerto de París en donde se habían reunido los tres, y tal vez antes, con Morini y su negativa a acompañarlos, [...]. E incluso algo raro pasaba con Archimboldi y con todo lo que contaba Archimboldi y con ella misma, irreconocible, si bien sólo a ráfagas, que leía y anotaba e interpretaba los libros de Archimboldi. (Bolaño, 2004: 151-152)

En este surreal contexto asistimos progresivamente a la desilusión de los críticos (y del lector) quienes definitivamente se dan cuenta del fracaso de toda expectativa de encontrar a Archimboldi:

Durante unas horas pensaron que Amalfitano tenía razón, que la pista de Almendro probablemente era fruto de su imaginación calenturienta, que el viaje de Archimboldi a México sólo existía en los recovecos mentales del Cerdo. (Bolaño, 2004: 164)

Si aquí los académicos empiezan a dudar de sus fuentes, unas páginas después plantean dudas sobre la efectiva posibilidad de que el escritor alemán haya jamás viajado a México:

No encontraron ni una sola señal que les indicara que Archiboldi había pasado por la ciudad. (Bolaño, 2004: 167)

Santa Teresa es el lugar condenado al fracaso de la búsqueda: los críticos-detectives no llegan a su meta deseada y así termina la primera incursión del lector en la ciudad literaria de Bolaño. Lo que me parece importante señalar es que, a medida que Norton, Pelletier y Espinoza (y, en parte, también Morini) se acercan a su objeto de estudio, un objeto que se revela fluido y movedizo, se dan progresivamente cuenta de que su aproximación catalogadora y definidora simplemente no funciona y no los acerca a la verdad. Por supuesto, esta revelación se les ocurre cuando finalmente llegan a Santa Teresa y empiezan a perderse: simbólicamente extraviándose se acercan no solo a Archiboldi, sino también a la comprensión de sí mismos. De hecho, después de sumergirse en Santa Teresa, Pelletier entiende la verdadera esencia de su viaje a la frontera entre México y Estados Unidos.

–Archiboldi está aquí –dijo Pelletier–, Y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él. (Bolaño, 2004: 207)

No importa que no hayan encontrado a Archiboldi: llegando a este lugar infernal, los tres han encontrado una ciudad que ya les ha ofrecido inesperadas respuestas identitarias.

En conclusión, resulta evidente el emblemático papel que esta metrópolis de frontera desempeña en la primera parte de *2666*. Es la ciudad donde puede que se haya refugiado un novelista alemán cuya obra es estudiada por académicos de diferentes culturas y lenguas. Santa Teresa representa el lugar donde se esconde el misterio de la escritura y, por eso, donde confluyen todas las historias de los que establecen un vínculo con su

esencia suspendida y ausente. Dicho de otra manera, es el lugar que guarda el secreto de un escritor enigmáticamente universal que reúne a sus “críticos” en la patria simbólica del extravío, dándoles cita en este lugar, donde la literatura se expone a la intemperie y se enfrenta cara a cara con la naturaleza diseminada del signo identitario contemporáneo.

5.3 Santa Teresa, la patria del exilio: “La parte de Amalfitano”

El tema de la búsqueda de un mito (o casi de un padre) literario, aunque en mínima parte, caracteriza también la siguiente sección de *2666*: “La parte de Amalfitano”. Aquí se cuenta que, cuando vivía en Barcelona, el profesor chileno de la Universidad de Santa Teresa estaba casado con una mujer, Lola, que abandonó a él y a su hija, Rosa, para seguir las huellas (más o menos como hacen los críticos con Archimboldi) de su poeta favorito, hasta encontrarlo en el manicomio de Mondragón. El sueño de la mujer queda frustrado al conocer a un hombre deprimido y nihilista, por lo que vuelve de su viaje desilusionada y enferma para huir otra vez, convenciendo definitivamente a Amalfitano a aceptar un cargo profesional en Santa Teresa. Además de la historia de Lola —que constituye una especie de variación de la trama del libro—, en esta sección de *2666*, también la misma figura del protagonista puede representar, de manera emblemática, la naturaleza intangible de la literatura. Óscar Amalfitano es un hombre culto, profesor de filosofía que, en *La parte de los críticos* ayuda a los tres académicos (Pelletier, Espinoza y Norton) en su infructuosa búsqueda de Archimboldi. Es un personaje con evidentes rasgos autobiográficos (comparte con Bolaño no solo la nacionalidad chilena sino la meta de su primer exilio, o sea, Barcelona) que termina dando clase en una “ciudad infecta” (Bolaño, 2004: 258), en la cual se arrepiente de haber llevado a su hija Rosa:

[...] ¿qué me impulsó a venir aquí? ¿Por qué traje a mi hija a esta ciudad maldita? ¿Porque era uno de los pocos agujeros del mundo que me faltaba por conocer? ¿Porque lo que deseo, en el fondo, es morirme? (Bolaño, 2004: 252)

El programático “Vine a Comala porque acá me dijeron vivía mi padre” (Rulfo, 2004: 65) de *Pedro Páramo*, que en *La materia del deseo* se convierte en “Vine a Río Fugitivo con la excusa de buscar a papá” (Paz Soldán, 2002: 17), aquí casi se convierte en un “No sé porque vine a Santa Teresa” (o, tal vez, “Vine a Santa Teresa a morirme”). Sin embargo, este viaje de Amalfitano tiene su significado y su función en la poética de Bolaño. Leemos, por ejemplo, otro fragmento donde el narrador expresa el pensamiento del profesor chileno sobre su permanencia en la ciudad mexicana:

[...] no pensaba quedarse mucho tiempo en Santa Teresa. Hay que volver ya mismo, se decía, ¿pero adónde? (Bolaño, 2004: 252)

En las palabras de Amalfitano entendemos que Santa Teresa solo es una etapa del largo viaje de su vida: el profesor ha recorrido un largo camino a través diferentes ciudades y culturas con la ilusión de encontrar su hogar, su verdadera patria, su *ubi consistam*, pero es justo en esta zona de frontera donde empieza a darse cuenta de que su destino es todo lo contrario. Esto nos lleva a considerar toda la trayectoria de este personaje que nos ofrece una importante interpretación sobre el papel de la ciudad imaginaria en esta sección de la novela. Amalfitano huye de Chile a Barcelona, de Barcelona a Santa Teresa, y se insinúa la idea de que ha llegado a la etapa final de su vagabundeo, al lugar que, a pesar de sus peligros y su violenta atmósfera, representa mejor su propia identidad. El profesor encarna perfectamente el arquetipo del exiliado latinoamericano. Por eso, Santa Teresa, en “La parte de Amalfitano”, simbólicamente se convierte en el lugar donde confluyen todos los exiliados, el destino final de estos personajes errantes o vagabundos, el centro oculto de la diáspora contemporánea.

Si Santa Teresa representa la supuesta patria del exilio, me parece necesario reflexionar sobre la resonancia de este fenómeno en la poética de Roberto Bolaño, un escritor que ha trabajado mucho sobre el tema a través de sus personajes, desterrados y vagabundos inquietos por antonomasia, y también de manera directa en ensayos, artículos,

ponencias (recordamos el ensayo “Exilio” en *Entre paréntesis* o la conferencia en Viena titulada “Literatura y exilio”):

Toda literatura lleva en sí el exilio, lo mismo da que el escritor haya tenido que largarse a los veinte años o que nunca se haya movido de su casa. Probablemente los primeros exiliados de los que se tiene noticia fueron Adán y Eva. Eso es incontrovertible y nos plantea algunas preguntas: ¿no seremos todos exiliados? ¿no estaremos todos vagando por tierras extrañas? (Bolaño, 2005: 49)

El indisoluble vínculo que une la literatura al exilio se certifica también en el célebre fragmento, que precede esta cita, donde el escritor chileno ofrece otra perspectiva sobre el fenómeno y que permite reflexionar sobre el papel del exilio en el debate identitario contemporáneo:

Exiliarse no es desaparecer sino empequeñecerse, ir reduciéndose lentamente o de manera vertiginosa hasta alcanzar la altura verdadera, la altura real del ser. (Bolaño, 2005: 49)

En la obra de Bolaño el hombre toma el pulso a su condición (de la que el exilio es una de las metáforas) solo en estados límites del conocimiento. El exilio, entonces, forma parte de un discurso más general que, a mi manera de ver, aparece en casi toda la obra de Bolaño y que tiene que ver con la identidad del hombre en la actualidad y, concretamente, del hombre latinoamericano. De esta manera, el exilio desempeña un papel fundamental en el discurso más amplio sobre el extrañamiento geopolítico que, en la poética bolañista, adquiere matices positivos convirtiéndose en un extravío casi paradigmático y productivo, a pesar de lo trágico de esta experiencia.

En este contexto, no nos sorprende la versión casi “sapiencial” que Bolaño transmite del exiliado en esta sección de *2666*. Amalfitano es un personaje que llega a verdades fundamentales sobre sí mismo y la colectividad a la que pertenece en esta condición límite. La más importante es, precisamente, la necesidad de un cuestionamiento o deconstrucción de los que se consideraban padres identitarios. En este sentido se ha de leer el experimento duchampiano del profesor chileno que llega a colgar un tratado de geometría de Rafel Dieste fuera de su ventana:

Se me ocurrió de repente, dijo Amalfitano, la idea es Duchamp, dejar un libro de geometría colgado a la intemperie para ver si aprende cuatro cosas de la vida real. (Bolaño, 2004: 251)

El significado simbólico de esta acción, no comprendida por su hija Rosa a la que el protagonista responde afirmando que en la ciudad “están pasando cosas muchos más terribles que colgar un libro de un cordel” (Bolaño, 2004: 252), es el de exponer a la intemperie todo lo conocido y convencionalmente aceptado para ver si efectivamente “aprende cuatro cosas de la vida real” (esta idea retorna también en los trabajos de Bolaño como crítico: “A la intemperie” y “La poesía chilena y la intemperie” son dos textos breves del escritor incluidos en *Entre paréntesis*). Como veremos, esta idea retorna también cuando Amalfitano dialoga de noche con una voz y esta le sugiere al profesor chileno que abandone su habitación para perderse en el desierto de Sonora (Bolaño, 2004: 267-269). El protagonista se convence de la necesidad de bajar del pedestal los grandes conocimientos y todas las teorías culturales e identitarias para exponerlas (y exponernos) a los riesgos de la vida real. También podemos interpretar con esta clave de lectura el diálogo entre Amalfitano y un joven farmacéutico que le confiesa sus predilecciones literarias:

Qué triste paradoja, pensó Amalfitano. Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren caminos en lo desconocido. Escogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros. O lo que es lo mismo: quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez. (Bolaño, 2004: 289-290)

Amalfitano, en su rechazo a los “ejercicios perfectos” quiere dismantelar una visión dogmática, casi clasicista o apolínea, de la literatura, apostando por una abertura de “caminos en lo desconocido”. En general, este personaje parece orientado hacia la deconstrucción de sus posiciones racionales e identitarias. El emblema de la postura del profesor chileno son los diálogos nocturnos con la voz de su locura, que se identifica primero con la de su abuelo (Bolaño, 2004: 267) y después como la de su padre (Bolaño, 2004: 269), y que remite a la propuesta identitaria que ya he anunciado, o sea, la

deconstrucción de los padres identitarios. Con estos diálogos oníricos, intercalados en una narración que, en “La parte de Amalfitano”, parece marcada por el *topos* de la espera⁵¹, Bolaño quiere desmitificar el contacto con el origen y los ancestros. De hecho, a diferencia de Juan Preciado, Amalfitano logra establecer un contacto con su padre: justo a través de un diálogo sereno (“Todo está en calma, dijo la voz” – Bolaño, 2004: 267), sin complejos ni “beligerancia” (Bolaño, 2004: 267), que “no repropone el ademán parricida” (Bizzarri, 2016), y que acepta el valor del extrañamiento como un elemento constitutivo imprescindible de la identidad latinoamericana. Santa Teresa es, entonces, el lugar que condensa en sí el valor simbólico de la diáspora contemporánea, un país fantasmal de los desterrados, una verdadera patria del exilio donde pueden refugiarse “los viajeros, [...] los aventureros del intelecto, [...] los que no se pueden estar quietos *mentalmente*” (Bolaño, 2004: 257).

5.4 Santa Teresa, el basurero de los estereotipos identitarios: “La parte de Fate”

Muchos críticos han señalado como en las primeras dos partes de *2666* el horror y el miedo flotan en el aire y se presentan impalpables, casi imperceptibles. En realidad, en estas secciones encontramos episodios que ya preanuncian la “llegada del mal”, aunque, efectivamente, representan casos aislados en dos narraciones bastante diferentes respecto al resto de la novela. En “La parte de los críticos”, la violencia estalla de manera abrupta e inesperada cuando los académicos, después de una discusión, le dan una brutal paliza a un taxista en Londres, saliendo de su rutina de congresos e investigaciones archimboldianas. En “La parte de Amalfitano”, por otro lado, se percibe muy fuerte la atmósfera peligrosa

⁵¹ La espera me parece que llega a ser un tema recurrente de “La parte de Amalfitano” convirtiendo Santa Teresa en una especie de purgatorio. Un purgatorio donde todo el mundo espera un juicio que debería ser inminente pero que tarda en llegar: espera Rosa que alguien la rescate de su vida sin perspectivas, espera Amalfitano, tras exponer el libro de geometría de Dieste a la intemperie. Esperan todos los habitantes de la ciudad que los crímenes ocurran o que algo rompa el dramático equilibrio, el estado de trance en el que Santa Teresa parece haber entrado.

que rodea Santa Teresa y, particularmente, la oscura amenaza pendiente sobre la familia del profesor chileno, pero, al final, no se verifica ningún acontecimiento evidente que modifique el equilibrio existente y todos los personajes principales se quedan esperando que algo (trágico) ocurra. El verdadero cambio de ruta se registra, precisamente, a partir de “La parte de Fate” donde, en una vertiginosa sucesión de episodios, el protagonista descubre la cara más oscura de Santa Teresa. En esta parte de la novela, el horror, la violencia y la muerte se apoderan del escenario hasta convertirse en una macabra rutina en “La parte de los crímenes”, donde el impresionante y martilleante elenco de los informes forenses sobre los feminicidios determina la definitiva afirmación del mal en 2666.

“La parte de Fate” narra la historia de un periodista afroamericano que trabaja para *Amanecer Negro*, un periódico neoyorquino que se ocupa exclusivamente de las reivindicaciones raciales de los negros norteamericanos. Oscar Fate (cuyo verdadero nombre es Quincy Williams: Fate no es más que otro *nom de plume*, tal como el de Archiboldi) baja a Santa Teresa para redactar la crónica de un combate de boxeo entre un ídolo local (un tal Merolino Fernández) y Count Pickett, semipesado de Nueva York. El periodista, que llega a la metrópolis mexicana llevando consigo su crisis de identidad, descubre y termina involucrado en la espiral de crímenes contra las mujeres cuando su historia se entrecruza con la de un personaje de la precedente parte de la novela: Rosa Amalfitano. Tras conocerse el día del combate, los dos transcurren juntos una larga noche por las calles de Santa Teresa y por los pisos de raros personajes de la ciudad y, al final, cuando la joven mujer es amenazada por un hombre violento, es Fate quien la ayuda a huir hacia Estados Unidos.

Bolaño nos cuenta la historia de un negro americano, hijo de otro gueto de América, que cruza la frontera y empáticamente termina involucrado en la vida de los bajos fondos de la gran ciudad mexicana, quitándose la máscara y desvelando el gran secreto que esconde. Desde este encuentro entre marginados, resulta evidente el trabajo del escritor chileno con los estereotipos identitarios y su problematización. De hecho, las que

encontramos en “La parte de Fate” son una serie de versiones hipostasiadas, desdibujadas, apagadas de las reivindicaciones raciales. Ya al comienzo del libro se aborda la cuestión de la “guetización” de los negros en Estados Unidos, pero a través de un personaje desilusionado tras años de lucha social. Fate entrevista al carismático Barry Seaman, cofundador de las Panteras Negras y ex preso político. Desde el púlpito de una iglesia, sin embargo, el activista más que hablar de las reivindicaciones de los negros, se abandona a *excursus* anecdóticos sobre su vida, hasta terminar hablando de sus recetas:

Luego Seaman explicó las diferentes fases de la preparación y cuando hubo terminado de explicarlas sólo dijo que aquel pato era una excelente comida. (Bolaño, 2004: 320).

Bolaño nos presenta una versión cansada y desmitificada del estereotipo del activista negro. Seaman parece haberse dado cuenta de que las reivindicaciones raciales y el compromiso ahora son solamente un vago recuerdo desdibujado que parece haber perdido su centralidad en una época donde no hay lugar para la sectorialidad. El discurso político actual, entonces, a través de la homilía de Seaman, se contamina con nuevos materiales – impropios, impuros e inoportunos (por ejemplo, la receta del pato)– que le permiten bajar del pedestal.

Aún más emblemático y significativo es otro episodio a través del cual Bolaño saca a la luz otra imagen chirriante de la metrópolis latinoamericana. Durante la noche de borrachera post-combate, Fate, Rosa Amalfitano y unos amigos entran en un *fastfood*, otro producto importado por la globalización y su anhelo de modernidad. El restaurante se llama *El rey del taco* y esta es la brillante descripción con la que Bolaño nos presenta su espacio interior:

Comieron en un local llamado El Rey del Taco. En la entrada había un dibujo de neón: un niño con una gran corona, montado en un burro que cada cierto tiempo se levantaba sobre sus patas delanteras tratando de tirarlo. El niño jamás se caía, aunque en una mano llevaba un taco y en la otra una especie de cetro que también podía servirle de fusta. El interior estaba decorado como un McDonald’s, sólo que algo chocante. Las sillas no eran de plástico sino de paja. Las mesas eran de madera. El suelo estaba embaldosado con grandes baldosas verdes en algunas de las cuales se veían paisajes del desierto y pasajes de la vida del Rey del Taco. Del techo colgaban piñatas que remitían, asimismo, a otras

aventuras del niño rey, siempre en compañía del burro. Algunas de las escenas reproducidas eran de una cotidianidad desarmante: el niño, el burro y una viejita tuerta, o el niño, el burro y un pozo, o el niño, el burro y una olla de frijoles. Otras escenas entraban de lleno en lo extraordinario: en algunas se veía al niño y al burro caer por un desfiladero, en otras se veía al niño y al burro atados a una pira funeraria, e incluso en una se veía al niño que amenazaba a su burro poniéndole el cañón de una pistola en la sien. Como si el Rey del Taco no fuera el nombre de un restaurante sino el personaje de un cómic que Fate jamás había tenido oportunidad de leer. Sin embargo, la sensación de estar en un McDonald's persistía. Tal vez las camareras y camareros, muy jóvenes y vestidos con uniforme militar [...] contribuían a fomentar esta impresión. Sin duda aquél no era un ejército victorioso. Los jóvenes, aunque sonreían a los clientes, transmitían un aire de cansancio enorme. Algunos parecían perdidos en el desierto que era la casa del Rey del Taco. (Bolaño, 2004: 394-395)

Estamos en las antípodas de McOndo y su triunfante visión de una ciudad de neones y cafeterías Starbucks. El Rey del Taco es un McDonald's con las sillas de pajas y las mesas de madera, es decir, un *fastfood*-étnico (“una sucursal étnica de un fast food” Bizzarri, 2016), oxímoron que nos permite observar la transformación en *brand* de lo que antes representaba la resistencia a la homologación (léanse, en este sentido, las descripciones de las viñetas del niño y el burro). Bolaño problematiza así, de manera post-apocalíptica (“Este lugar es infernal”, comenta Rosa Amalfitano – Bolaño, 2004: 395) y siniestra, la llegada de la globalidad en esta periferia del mundo.

Entonces, bien parece que, en “La parte de Fate”, todos los estereotipos culturales –desde el *fastfood*-étnico hasta las reivindicaciones raciales de los negros norteamericanos– solo pueden ser “los restos humeantes de una pesadilla en la que habíamos entrado siendo adolescentes y de la que ahora salíamos siendo adultos” (Bolaño, 2004: 318), según lo que comenta Barry Seaman hablando de la desilusión que experimentó al salir de la cárcel.

En medio de la problematización de estos estereotipos, Bolaño nos presenta a un personaje dudoso⁵², cuyo destino (palabra cuya traducción en inglés es, precisamente, “fate”) es el de cruzar la frontera para encontrarse “incómodo”, para comprenderse en el

⁵² Fate es un personaje evidentemente enigmático: hijo desilusionado de los suburbios de la gran ciudad norteamericana y de las luchas sociales de los negros, parece haber perdido todo entusiasmo y todo interés por las reivindicaciones raciales; trabaja como periodista, pero busca un reportaje que le devuelva la pasión por su trabajo y que represente una vuelta para su carrera y, sobre todo, para su vida.

abrazo con su naturaleza movediza. El protagonista, aunque no sea latinoamericano, se puede identificar con los rasgos que definen el estereotipo identitario del continente. De esta manera, cuando una cajera de Santa Teresa le habla en castellano, el periodista neoyorquino instintivamente pide que se le hable en inglés, definiéndose “americano”, pero unos instantes después reflexiona de esta manera:

Soy americano. ¿Por qué no dije soy afroamericano? ¿Porque estoy en el extranjero? ¿Pero puedo considerarme en el extranjero cuando, si quisiera, podría ahora mismo irme caminando, y no caminar demasiado, hasta mi país? ¿Eso significa que en algún lugar soy americano y en algún lugar soy afroamericano y en algún otro lugar, por pura lógica, soy nadie? (Bolaño, 2004: 359)

La “afroamericanidad” del periodista pierde garra en cuanto cruza la frontera y se enfrenta con la realidad de sus “hermanastros” mexicanos. Es decir, Oscar Fate, miembro de una subcultura estadounidense, en contacto con otra “minoría” del gran continente americano, entra en una profunda crisis identitaria y ve desmoronarse o, por lo menos, se da cuenta de la inconsistencia del ideal cultural estereotipado con el que ha vivido.

Por estas razones, solo un hombre tan en vilo como Fate puede enterarse completamente de lo que pasa en Santa Teresa⁵³. El mismo combate al que el periodista asiste es emblemático: todo el mundo presencia este enfrentamiento (no solo deportivo) entre norte y sur, o entre centro y margen, según las antiguas categorías, pero nadie parece darse cuenta del mal que se ha apoderado de la ciudad. Los periodistas internacionales, los deportistas y hasta los telespectadores llegan a Santa Teresa, pero no se dan cuenta (o no pueden/quieren darse cuenta) del horror que se manifiesta bajo sus ojos. Solo Fate desvela al lector el secreto de la ciudad durante su larga noche en las zonas más oscuras de Santa Teresa. De hecho, si el torpor y la indiferencia de la sociedad mexicana (como hemos dicho, la complicidad de la policía local en la feroz serie de delitos cometidos en Ciudad Juárez/Santa Teresa es mucho más que una simple sospecha) hacia los asesinatos de mujeres es notoria, por otro lado, sorprende el voluntario rechazo a entrar en la cuestión

⁵³ Además, a diferencia de los críticos y Amalfitano, Oscar Fate es el primer protagonista de *2666* que no se ocupa de literatura: al periodista, la escritura le sirve como instrumento para desenmascarar la realidad.

por parte del jefe de Fate, que le niega al periodista el permiso de trabajar sobre estos crímenes:

- Aquí hay materia para un gran reportaje –dijo Fate.
 - ¿Cuántos putos hermanos están metidos en el asunto? –dijo el jefe de sección.
 - ¿De qué mierdas me hablas? –dijo Fate.
 - ¿Cuántos jodidos negros están con la sogá al cuello? –dijo el jefe de sección.
 - Y yo qué sé, te estoy hablando de un gran reportaje –dijo Fate–, no de una revuelta en el gueto.
 - O sea: no hay ningún puto hermano en esa historia –dijo el jefe de sección.
 - No hay ningún hermano, pero hay más de doscientas mexicanas asesinadas, hijo de puta –dijo Fate.
 - [...] –Tú cumple con tu deber y no hagas trampas con las dietas, negro –dijo el jefe de sección.
- (Bolaño, 2004: 373-374)

Aquí Bolaño se burla y cuestiona la postura del jefe de sección, símbolo de una realidad socio-cultural en la que no existe una hermandad entre “marginados”, a causa de la ridícula parcelación de la gran categoría de los desplazados del mundo. El escritor deconstruye otro cliché como el de la validez de estas reivindicaciones sectoriales a través de Fate, el incómodo personaje que no se conforma con esta tendencia y sale de estos deslavados estereotipos culturales para ensimismarse en los asuntos de Santa Teresa, hasta descubrir el secreto del mundo.

Una característica que parece vincular aún más al periodista neoyorquino con los mexicanos es, precisamente, la cuestión de la orfandad⁵⁴. El eterno mito de la nación hija de la Malinche, perpetrado también en *Pedro Páramo* con la historia de Juan Preciado y su búsqueda de un padre ausente, parece continuar con el “extranjero” Oscar Fate y, en este sentido, no me parece casual la premisa con la que se abre esta sección.

¿Cuándo empezó todo?, pensó. ¿En qué momento me sumergí? Un oscuro lago azteca vagamente familiar. La pesadilla. ¿Cómo salir de aquí? ¿Cómo controlar la situación? Y luego otras preguntas: ¿realmente quería salir? ¿Realmente quería dejarlo todo atrás? Y también pensó: el dolor ya no importa. Y también: tal vez todo empezó con la muerte de mi madre. Y también: el dolor no importa,

⁵⁴ La cuestión de la orfandad ya aparece en “La parte de Amalfitano”, cuando el profesor chileno empieza a pensar en “todo lo que había visto en el extrarradio de Santa Teresa y en la misma ciudad, imágenes sin asidero, imágenes que contenía en sí toda la orfandad del mundo, fragmentos, fragmentos.” (Bolaño, 2004: 265)

a menos que aumente y se haga insoportable. Y también: joder, duele, joder, duele. No importa, no importa. Rodeado de fantasmas. (Bolaño, 2004: 295)

Se trata de una nota que anticipa todo lo que ocurre en “La parte de Fate”, de la muerte de la madre del protagonista a la lynchiana noche violenta de Santa Teresa. Un mensaje extraterrenal que, no solo por la alusión al lago azteca y a los fantasmas, recuerda mucho la atmósfera de *Pedro Páramo*⁵⁵. Oscar Fate sería, entonces, otro Juan Preciado, negro y extranjero, huérfano universal, perdido en un lugar inhóspito.

El tema de la orfandad remite inexorablemente a la búsqueda del origen, de las raíces culturales. Sin embargo, en *2666* y, sobre todo, en “La parte de Fate”, esta indagación identitaria va a parar a un espacio donde se certifica la pérdida total del origen. Al mismo tiempo, esta imposibilidad de tener raíces culturales se traduce en la liberación definitiva de sus estereotipos identitarios. Santa Teresa, en esta sección de *2666*, representa el escenario donde la identidad se libra de sus ancestros y arquetipos culturales, el “cementerio olvidado” o “el basurero” (Bolaño, 2004: 362) donde se problematizan todas las barreras sectoriales y se desmantelan y entierran todos los estereotipos de nuestra(s) cultura(s).

5.5 Un desierto de aburrimiento: Santa Teresa, el país del realismo trágico en “La parte de los crímenes”

La noche después de la entrevista con Barry Seaman, Oscar Fate vuelve a su habitación en un hotel de Detroit, enciende la televisión y se queda dormido, medio borracho:

⁵⁵ La impresión estereotipada según la cual los mexicanos viven como en la célebre novela de Rulfo está presente también en otra sección de la novela, hasta que un personaje parece rebelarse exclamando: “Estoy harta de los mexicanos que hablan y se comportan como si todo esto fuera Pedro Páramo” (Bolaño, 2004: 779-780).

Después del primer trago sintió deseos de vomitar. Tapó el botellín y volvió a dejarlo en el minibar. Al cabo de un rato se quedó dormido con la tele encendida.

Mientras Fate dormía dieron un reportaje sobre una norteamericana desaparecida en Santa Teresa, en el estado de Sonora, al norte de México. El reportero era un chicano llamado Dick Medina y hablaba sobre la larga lista de mujeres asesinadas en Santa Teresa, muchas de las cuales iban a parar a la fosa común del cementerio pues nadie reclamaba sus cadáveres. (Bolaño, 2004: 328)

Mientras Fate duerme y sueña con su primer reportaje realizado con *Amanecer Negro*, en la novela aparece, desapercibida, la primera crónica de los asesinatos de Santa Teresa aunque, como veremos, resulta emblemático que la televisión estadounidense se ocupe de la matanza solo cuando la víctima es norteamericana. Empieza así, en “La parte de Fate”, la “letanía de muertes salvajes” (Paz Soldán en Paz Soldán; Faverón Patriau, 2013: 20) que compone la siguiente sección de 2666: “La parte de los crímenes”. Se trata del capítulo más consistente de la novela, que alterna la narración de las investigaciones sobre los feminicidios y sobre un asesino en serie que profana las iglesias de la ciudad y los asépticos informes forenses que se le dedica a cada delito. Esta larga lista de documentos, donde se describe minuciosamente cada detalle del hallazgo de los cadáveres en los suburbios de la ciudad o en el desierto de Sonora, compone una macabra sinfonía que desorienta al lector, lo provoca y escandaliza: en esta sección, la adquisición en el ámbito de la literatura de la nuda textualidad forense, permite una recepción de segundo grado de los mismos documentos que desmiente su naturaleza fría y desapasionada.

No cabe duda: la espera ha terminado y en “La parte de los crímenes” se despliega un espacio maldito que desencadena el enigma del mal (Villavicencio, 2010: 103). Santa Teresa llega a ser el teatro donde cada día se estrena el horror como si fuera una macabra rutina de la que Bolaño marca el paso a través de la martilleante secuencia de los informes. En este lugar “horroroso” aparecen continuamente cadáveres, como si, efectivamente, Santa Teresa hubiera cumplido un paso ulterior con respecto a la fundación, ya de por sí degradada, de la Santa María onettiana: *Juntacadáveres* podría ser perfectamente el título de

esta sección de *2666*, aunque ahora este término no se refiere a los cuerpos cosificados de la prostitutas de Larsen, sino a las víctimas inocentes de una matanza sin nombre.

De hecho, Santa Teresa y sus alrededores desérticos conforman un conjunto geográfico “ancho y ajeno” dominado por la violencia y los crímenes:

Vivir en el desierto [...] es como vivir en el mar. La frontera entre Sonora y Arizona es un grupo de islas fantasmales o encantadas. Las ciudades y los pueblos son barcos. El desierto es un mar interminable. Éste es un buen sitio para los peces, sobre todo para los peces que viven en las fosas más profundas, no para los hombres. (Bolaño, 2004: 698)

Esta zona es como el mar profundo, oscuro e impenetrable, donde nadan las criaturas más peligrosas. La vastedad de este paisaje nos sugiere también la idea de la dispersión: como he dicho, el lector se pierde entre todos estos delitos y al final termina perdiéndose por los paraderos de una ciudad apocalíptica donde casi parece que haya “caído una bomba atómica” (Bolaño, 2004: 752) y donde el horror se ha expandido como un virus. El mal, en este sentido, es como un cáncer que se reproduce y difunde en toda la ciudad y, por osmosis, por todo el continente. Con esta definición nos acercamos a lo que Bolaño dice en la célebre entrevista a *Playboy* (publicada también en *Entre paréntesis*), cuando a la pregunta sobre qué es el infierno para él, el escritor chileno contesta:

El infierno es como Ciudad Juárez, que es nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos. (Bolaño, 2005: 339)

Según Bolaño, la misma Ciudad Juárez es el símbolo o “el espejo” de la infame versión del sueño liberal y de la frustración de lo latino. Es lógico suponer, entonces, que, al fundar el espacio degradado de Santa Teresa, el escritor intente concentrar y sintetizar en esta ciudad el mal contemporáneo. En “La parte de los crímenes”, el lector, por fin, se da cuenta de que Santa Teresa ha llegado a ser el verdadero centro oculto del mal, un “agujero negro” (Bolaño, 2004: 791), la metrópolis centrípeta del horror latinoamericano y, en cierto modo, global. Con esto quiero decir que la ciudad se convierte en el símbolo de la violencia

post-dictatorial o posrevolucionaria en América Latina (Villavicencio, 2010), cuyo emblema es seguramente el desterrado Amalfitano (sobreviviente de la dictadura chilena que va a parar a Santa Teresa), y, más en general, del estado actual de la gran ciudad latinoamericana que, por otro lado, se convierte en la metáfora de la condición universal del hombre en la actualidad (condición de la que América Latina llega a ser el paradigma). De hecho, a esta zona de frontera llegan personajes de diferentes nacionalidades y culturas, sobrevivientes que proceden de los grandes dramas (americanos, como la dictadura chilena, en el caso de Amalfitano; universales, como la Segunda Guerra Mundial, en el caso de Archimboldi) del siglo pasado, convirtiendo Santa Teresa en una especie de cementerio de la historia reciente. Resulta significativo, en este sentido, que el único acusado de los feminicidios detenido en la cárcel de la ciudad es Klaus Haas, un estadounidense de origen alemán que, “En la parte de Archimboldi”, se revela ser el sobrino del escritor. Si tenemos en cuenta que en la última sección de *2666* se desvela la historia de Benno von Archimboldi, incluso podemos llegar a pensar que Haas y Hans Reiter sirvan de puente entre la Alemania del tercer Reich y Santa Teresa, es decir, entre la barbarie nazi y los feminicidios mexicanos, convirtiendo a todos los cadáveres hallados en el desierto de Sonora en la espantosa reproducción de los cuerpos almacenados de las miles de víctimas de la Segunda Guerra Mundial⁵⁶.

Como hemos dicho, los crímenes de Santa Teresa pueden considerarse también la directa consecuencia del desgaste de la sociedad mexicana (y latinoamericana actual) y de sus vicios recurrentes: los asesinatos de las jóvenes mujeres se relacionan con el narcotráfico, la explotación de la prostitución, la trata de inmigrantes clandestinos y también con cierta misoginia de la sociedad mexicana: emblemáticos son todos los chistes machistas (Bolaño, 2004: 689-691) que unos policías de Santa Teresa se cuentan en “La parte de los crímenes” y donde las mujeres se consideran seres inferiores (“¿Por qué la

⁵⁶ En este sentido, me parece emblemático que, en “La parte de Archimboldi”, se describa el hallazgo por parte de Archimboldi y sus conmlitones de los cadáveres de soldados rumanos (crucificados por los enemigos) con la misma fría crudeza utilizada en los informes forenses de Santa Teresa.

Estatua de la Libertad es mujer? Porque necesitaban a alguien con la cabeza hueca para poner el mirador” o “¿qué hace una neurona en el cerebro de una mujer? Pues, turismo” Bolaño, 2004: 690) y la violencia contra ellas no solo es aceptada, sino ridiculizada (“¿qué hace un hombre tirando una mujer por la ventana? Pues contaminar el medio ambiente” o “¿en qué se parece una mujer a una pelota de squash? Pues en que más fuerte la pegas, más rápido vuelve” Bolaño 2004: 691) precisamente por parte de quienes deberían investigar sobre los asesinatos.

Otro aspecto que radica en la realidad de esta zona de frontera entre México y Estados Unidos y que influye en los crímenes es la sistemática explotación de la inmigración clandestina. Un fenómeno que, a su vez, se vincula a la cuestión de las maquilladoras (donde trabajan los que llegan a Santa Teresa con el sueño de cruzar la frontera y que muchas veces terminan siendo las víctimas de los asesinatos), las fábricas de las multinacionales del norte que buscan mano de obra barata en esta periferia del mundo. Evidenciando esta explotación de los trabajadores por parte de las ricas empresas norteamericanas, finalmente Bolaño nos invita a reflexionar en la deslocalización sistemática y salvaje del capitalismo avanzado que produce “monstruos” de carácter neocolonialistas como las maquilladoras, estas renovadas y actualizadas compañías bananeras que oprimen Santa Teresa.

Por último, otra señal del mal en Santa Teresa es, sin duda, la reacción —que pasa del torpor a la indiferencia hasta llegar al desinterés cómplice— de la comunidad urbana frente a esta hipertrófica explosión de la violencia de género. Todo el mundo en la ciudad íntimamente sabe lo que está pasando, pero parece no querer enterarse, como si se hubieran despertado todos de una pesadilla que hay que olvidar lo antes posible. Las víctimas se convierten en unas muertas indistintas por la indiferencia de la sociedad. Por eso, otro personaje de esta sección de la novela, recorriendo las calles de Santa Teresa, observa que, si en este lugar realmente hubiera caído una bomba atómica, nadie se daría cuenta, salvo los afectados (Bolaño, 2004: 752).

Esta sorprendente apatía de los habitantes de Santa Teresa representa, en cierto sentido, la otra cara de la moneda de la mirada extrañada, a través de la cual los críticos se aproximaban a la ciudad y nos ayuda a formular una hipótesis sobre el papel pensado por Bolaño para su ciudad imaginaria en esta sección de *2666*. De hecho, el extrañamiento es una sensación que muy a menudo se vincula con la maravilla. Este binomio nos lleva de vuelta a Macondo, a lo real maravilloso y a un contexto totalmente diferente al post-apocalíptico de Santa Teresa. Si en *Cien años de soledad*, García Márquez presenta una aldea donde la gente está tan acostumbrada a la maravilla que esta no provoca estupor (realismo mágico), en Santa Teresa las personas conviven en todo momento con el horror de manera que se produce su neutralización⁵⁷. La costumbre a la violencia, su habitual perpetrarse en toda la metrópolis funciona de anestésico para sus habitantes, así como el continuo ocurrir y repetirse de episodios desmesurados y mágicos vuelve indiferentes los macondinos frente a la “maravilla” de su aldea. Si volvemos a pensar en el diálogo entre el extrañamiento y la notoriedad estéril y serial, podemos avanzar una sugestiva comparación en la que el mal se estrena en la dinámica de representación de los automatismos patológicos de lo local (que, de hecho, siguen produciendo espacios culturales donde se resumen sus “vicios de forma”): ya no nos enfrentamos con el territorio de “lo real maravilloso”, sino, al contrario, con el de “lo real espantoso” utilizando la definición de Adoum (Adoum, 1974: 208), utilizada también por Campra (Campra, 1998: 82).

Entonces, es lógico pensar que cierto grado de convivencia con las marcas distintivas de lo local puede producir una falta de distancia o lucidez crítica en la evaluación de las situaciones que habría que volver a pensar o, hasta, rechazar como parte de la propia identidad. Sin embargo, en “La parte de los crímenes”, Bolaño nos presenta también unos personajes incómodos que se alejan y se extrañan de esta condición de impregnación continua en el mal y por eso logran enfocarlo: por ejemplo, mencionamos a Juan de Dios

⁵⁷ Este fenómeno se realiza también en *Cien años de soledad* con la neutralización de la violencia política. Un episodio ejemplar es la desaparición de los cadáveres de las víctimas de la represión a la estación.

Martínez –uno de los pocos policías honestos en la novela, que quiere descubrir la verdad sobre los homicidios–, la mujer con la que mantiene una relación, o sea, la directora del manicomio de Santa Teresa, Elvira Campos –persona culta que empieza a tener “la sospecha de que todo en México se había vuelto loco” (Bolaño, 2004: 641)– y, sobre todo, el joven policía Lalo Cura⁵⁸ –personaje cuya emblemática historia personal nos permite reflexionar profundamente sobre el valor del mal en esta periferia del mundo. Crecido en una comunidad de mujeres, ya de niño vive rodeado por la violencia y se acerca a figuras paternas cuya moralidad resulta ser discutible (un narcotraficante, un policía corrupto, un recadero violento). Si, por un lado, a causa de su formación, es evidente su carencia de referencias “estándar” sobre el bien y el mal, por el otro, su peculiar relación con la violencia de su tierra convierte a Lalo Cura en uno de los pocos hombres de Santa Teresa capaz de empatizar con estas muertas indiferenciadas en el desierto.

En conclusión, esta tierra de “lo real espantoso” representa también la incapacidad de individuar y enfocar lo que chirría en un paradigma de realidad aceptado pasivamente como si fuera un diluvio universal u otro cataclismo que no puede quebrantar la apática indiferencia con la que se recibe, ni tampoco, trágicamente, pueden hacerlo las centenas de cuerpos almacenados en un tren que se aleja de Macondo o que quedan enterrados en el desierto de Sonora.

5.6 Santa Teresa, la imposible frontera entre culpables e inocentes en “La parte de Archiboldi”

Después de la hipertrófica explosión del mal que se registra en “La parte de los crímenes”, todo parece salir en la colada en la última sección de *2666* en la que la historia

⁵⁸ Se trata de un personaje bolañesco que encontramos también en *Los sinsabores del verdadero policía* bajo el nombre de Pancho Monje Expósito y cuyo nombre coincide con el de otro personaje de *Putas asesinas*.

vuelve a centrarse en el emblemático Benno von Archimboldi, del cual finalmente se descubre la historia.

Se desvela, de hecho, su verdadera identidad: la de Hans Reiter, ciudadano prusiano nacido en la primera posguerra que desde niño se nos presenta muy alto, listo, pero introvertido y abstraído del mundo. Durante la Segunda Guerra Mundial, Reiter es llamado a filas y Bolaño nos cuenta de sus aventuras en los distintos escenarios de la Operación Barbarroja, en la que participa, descubriendo la crueldad de los instintos humanos desatados por la barbarie de la guerra. Al final, termina en un campo de prisioneros, donde llega a asesinar a otro hombre que le confiesa haber matado a muchos judíos.

Reiter logra huir de la cárcel y empieza a buscarse la vida en Colonia, donde finalmente decide dedicarse a la escritura y utilizar un seudónimo, un *nome de plume*: Benno von Archimboldi. Encuentra también a su novia, Ingeborg Bauer, y al editor, Bubis, quien empieza a publicar sus libros y se convierte en su primer admirador. Tras cierto éxito con sus primeras obras publicadas, Archimboldi empieza a vagabundear por toda Europa con Ingeborg (hasta la muerte de ella), enviando de vez en cuando a Bubis los manuscritos de sus nuevas novelas: empiezan así a borrarse las huellas del escritor, con el que solo la señora Bubis (otra sobreviviente de la Segunda Guerra Mundial) mantiene algún contacto, encontrándolo en diferentes ciudades europeas.

“Y llegamos, finalmente, a la hermana de Archimboldi, Lotte Reiter” (Bolaño, 2004: 1082). Con este inesperado corte el narrador, cuya presencia pasa desapercibida durante más de mil páginas, introduce la historia de la hermana del escritor y, sobre todo, de su hijo. A diferencia de Archimboldi, Lotte logra vivir una existencia bastante feliz y normal, casándose y teniendo un hijo que emigra a Estados Unidos: se trata del mismo Klaus Haas que, en “La parte de los crímenes”, se encuentra preso en la cárcel de Santa Teresa, siendo el único acusado por los feminicidios. La vida de Lotte cambia repentinamente justo en el momento en el que su hijo la llama desde México para revelar su condición. Entonces, viaja a Santa Teresa, donde encuentra a su hijo y a su abogada/amante. Casualmente, en

uno de sus viajes a México, Lotte restablece el contacto con su hermano: leyendo una de las novelas de Benno von Archimboldi, reconoce hechos y sensaciones de la infancia que compartió con su hermano. Al final, el escritor visita a Lotte y acepta su súplica: de hecho, en las últimas páginas de *2666* encontramos a Archimboldi a punto de viajar a Santa Teresa para ayudar a su sobrino a demostrar su inocencia.

A partir de este breve resumen percibimos como Santa Teresa no ocupa una posición central en “La parte de Archimboldi”. El título, ya de por sí, sugiere que el verdadero epicentro de esta parte es, precisamente, el escritor alemán, mientras que, en cambio, pocas páginas se dedican a la ciudad fronteriza. Allí viaja en un par de ocasiones Lotte para visitar a su hijo y, en las últimas páginas, se dirige hacia allí el propio Archimboldi, justo cuando acaba la novela. A pesar de esta pérdida de centralidad en la narración, Santa Teresa sigue ejerciendo una función muy peculiar en el gran proyecto poético de Bolaño. De hecho, surge casi de manera espontánea la pregunta ¿por qué Klaus Haas, estadounidense de origen alemán, ha ido a parar a Santa Teresa? Aún más interesante es una reflexión sobre el significado simbólico de la acusación que se le dirige al sobrino de Archimboldi, considerado el único responsable de los feminicidios en la frontera entre México y Estados Unidos.

Efectivamente, aquí se vuelve a problematizar el tema de la inocencia de Klaus Haas, que parece ser efectiva a nivel referencial del policial tradicional, pero que se vuelve ambigua cuando el mismo sobrino de Archimboldi adopta una postura casi profética, revelando conocer la identidad de los oscuros responsables de los feminicidios. De todas maneras, Haas no es un simple inocente encarcelado por error: es el hijo de una genealogía marcada por el estigma de la culpa. Este es el sentimiento que parece caracterizar la existencia, errabunda e inquieta, de Archimboldi: un hombre que durante la guerra ha podido sondear la naturaleza del ser humano, en condiciones extremas de peligro y violencia. Tras haber presenciado y participado en el gran drama histórico del siglo XX, el joven Reiter no puede no sentirse responsable (por su parte) de los grandes exterminios

perpetrados por las tropas nazis, por lo que, durante el resto de su existencia, tiene que convivir con este sentimiento de culpabilidad que intenta exorcizar en diferentes maneras. Si asesinar al reo que le confiesa haber matado a muchos judíos puede parecer un intento de arreglar sus deudas pendientes con la etnia víctima de la persecución nazi, la reelaboración más consistente de su “culpa” Archimboldi la realiza, sin duda, a través de la literatura y de su *nome de plume*. Sus novelas y su *alter ego* representan su manera de perderse y enterrar o exorcizar su pasado, un pasado del cual la historia parece haber ignorado las culpas decretando que para él no habrá más penas sino olvido (modificando el título de una novela de Osvaldo Soriano).

La historia familiar de Hans Reiter parece volver a coincidir en el signo de la culpa, o mejor dicho, comienza a representar la ambivalencia entre culpa-inocencia desde que el mismo escritor acepta la misión de “salvar” a su sobrino. Si, por un lado, encontramos al errabundo Archimboldi, un ex-soldado nazi que ha logrado borrar sus huellas, ocultándose detrás de su nueva identidad, por otro lado, tenemos a un inocente al que la historia está juzgando de manera prejudicial. En cierto modo, ambos parecen personajes especulares y, en este sentido, me parece curioso este diálogo entre Reiter y su novia Ingeborg, años después del horror de la guerra:

–En ocasiones –dijo Ingeborg–, cuando estamos haciendo el amor y tú me coges del cuello, he llegado a pensar que eres un asesino de mujeres.

–Nunca he matado a una mujer –dijo Reiter–. Ni se me ha pasado por la cabeza. (Bolaño, 2004: 970).

Archimboldi, un “asesino” inocente de la Segunda Guerra Mundial, rechaza con vigor la idea del feminicidio (cosa “que sólo se ve en las novelas”. Bolaño, 2004: 1037), exactamente la acusación que unas décadas después se dirige contra su sobrino Klaus Haas.

Todo esto nos permite volver a reflexionar sobre el cuestionamiento de arreglos identitarios rígidos y cerrados como si fueran compartimentos estancos. Ya en “La parte de Fate”, hablando del jefe de sección de *Amanecer negro* que le niega a Fate la posibilidad de trabajar sobre los feminicidios de Santa Teresa porque las víctimas no suelen ser

afroamericanas, hemos visto como Bolaño rechaza toda sectorialidad, subrayando los sinsentidos de los estanques cerrados. En este caso, la demarcación precisa, la frontera que el escritor chileno parece cuestionar es, precisamente, la que separaría culpabilidad e inocencia. Presentándonos estos dos personajes especulares que se van a encontrar en esta zona entre México y Estados Unidos, Bolaño justifica la idea de una verdad compleja en la aproximación al mal (tanto de la guerra como del homicidio o violencia de género) y nos invita a cruzar otra frontera (simbólica y ética) y a aceptar la ambigüedad entre culpa e inocencia, porque, al final, “un asesino y un héroe se asemejan en la soledad y en la, al menos inicial, incompreensión” (Bolaño, 2004: 851).

En “La parte de Archimboldi” Santa Teresa vuelve a ser la patria donde se desmantelan estereotipos o fortalezas culturales o, más bien, la tierra donde se certifica la imposibilidad de identificar a los culpables de la historia reciente latinoamericana y universal. Si en “La parte de los crímenes” la exposición total al horror y a la violencia anestesia o narcotiza a los habitantes de Santa Teresa, aquí la contaminación con el mal que domina la ciudad hasta parece contagiar a todos los que pasan por esta zona fronteriza. Es, entonces, sugestiva la comparación que el inevitable encuentro entre Haas y Archimboldi nos permite plantear entre la Segunda Guerra Mundial y los asesinatos de mujeres en el desierto de Sonora, pues es imposible mantenerse cándido y puro tanto en un contexto bélico (como el de la campaña de Rusia), como en el escenario urbano post-apocalíptico de Santa Teresa y sus infernales dependencias morales.

Por último, merece la pena observar como esta imposibilidad de determinar la frontera que separa la culpa de la inocencia, y su mezclarse en Santa Teresa, refleja también la identidad “compuesta” del mismo Archimboldi, un hombre en el que conviven el escritor valiente (escribe Bolaño, en *Entre paréntesis*: “¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso.” Bolaño, 2005: 36) y un asesino presunto, en fuga del desastre de la Segunda Guerra Mundial. Un ex soldado que

exorciza su culpa en la escritura, inspirándose para su *nome de plume* en un pintor italiano cuyos retratos, si, por un lado, parecen “la alegría personificada” (Bolaño, 2004: 917), por el otro nos devuelve también “la sonrisa atroz de un viejo mercenario que te miraba, y su mirada es aún más atroz que su sonrisa, como si supiera cosas de ti, [...]”. (Bolaño, 2004: 918):

Las cabezas de Arcimboldo son monstruosas porque todas ellas, sea cual sea la gracia del tema alegórico (el Verano, la Primavera, la Flora, el Agua), remiten a una desazón esencial: el pulular. La mezcolanza de cosas (vegetales, animales, niños), hacinadas en desorden (antes de poder alcanzar la inteligibilidad de la figura final), evoca una vida de larva, una maraña de seres vegetativos, gusanos, fetos, vísceras, que están cerca del umbral de la vida, aún por nacer y, sin embargo, ya putrefactos (Barthes, 2014: 30)

6. CONCLUSIONES

Evidentemente la parte más original de este trabajo ha de considerarse la que trata de las modernas emanaciones de la ciudad imaginaria latinoamericana. No solamente porque el debate sobre estos espacios no puede ser comparado con la hipertrófica respuesta crítica provocada por sus ilustres predecesoras de primera generación, sino también por el sorprendente significado identitario del que estas nuevas ciudades se hacen cargo.

En el capítulo tres, he analizado unos espacios literarios de segunda generación que parecen compartir el estigma de la indecisión, fruto de la oscilación ambigua entre dos polos contrapuestos. Como hemos dicho, estos lugares quedan a medio camino entre la ilusión de lo local, representada por los rastros de las ciudadelas de primera generación de los que Río Fugitivo y sus vecinas no logran deshacerse del todo, y la tentación de la globalidad, cuya emblemática (pero inestable) fortaleza sigue siendo McOndo, es decir, un espacio programático desprovisto de una narrativa que dé cuenta de él. Nacen, de esta manera, unas ciudades o metrópolis imaginarias que viven en un limbo: los escritores que las fundan, por un lado, parecen certificar el axioma mcondista según el cual América Latina ya se puede considerar una sucursal de la globalización, mientras que, por el otro, se muestran insatisfechos con esta nueva versión del continente y empiezan a pensar nostálgicamente en lo que se ha deconstruido, tal vez, de manera veleidosa.

El verdadero cambio de ruta se registra, entonces, con Santa Teresa de Bolaño. La primera consideración que me parece necesaria para entender el valor simbólico de esta ciudad imaginaria es, precisamente, su emblemática colocación geográfica. Tenemos que reflexionar sobre el concepto mismo de *border-town*, es decir, sobre el papel de las fronteras y, concretamente, sobre la que existe entre México y Estados Unidos. Se trata de la “hiperfrontera más cruzada en todo el mundo”, un lugar que, según Dunia Gras, casi se

convierte en un tercer espacio o un no lugar (Gras; Meyer-Krentler; Sánchez, 2010: 102). Con solo referirnos a esta vasta zona del continente es automática la referencia al ensayo de Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, en el cual el argentino, hablando de la frontera Tijuana/San Diego afirma:

Durante los dos periodos en que estudié los conflictos interculturales del lado mexicano de la frontera, en Tijuana, en 1985 y 1988, varias veces pensé que esta ciudad es [...] uno de los mayores laboratorios de la posmodernidad. (García Canclini, 1990: 293)

Lo que García Canclini propone con su estudio es la idea de la frontera entre México y Estados Unidos como el lugar de la construcción experimental de la proximidad y de la renegociación de la dialéctica polarizada entre lo global y lo local y, por eso, como zona de contacto “no problemática”. Por ejemplo, describiendo Tijuana, García Canclini observa:

En varias esquinas de la avenida Revolución hay cebras. En realidad, son burros pintados. Sirven para que los turistas norteamericanos se fotografíen con un paisaje detrás, en el que se aglomeran imágenes de varias regiones de México [...].(García Canclini, 1990: 300)

De todas maneras, el estudio de García Canclini representa un punto de partida que en los años sucesivos ha sido cuestionado y modificado. Yépez, por ejemplo, llega a preguntarse:

Mi pregunta era: ¿laboratorio o abortorio de la posmodernidad? ¿Espacio de unión, amalgama y síntesis de culturas o sitio donde se hacían más evidentes las asimetrías, desigualdades y repulsión entre culturas? ¿Fusión o fisión? (Yépez, 2010: 27)

Santa Teresa de Bolaño encaja perfectamente en este debate y, de hecho, me parece imposible definir esta zona de contacto como “no problemática”: al contrario, como hemos visto, la ciudad representa una profunda problematización de la frontera, tanto real como simbólica (por ejemplo, véase el discurso sobre el cuestionamiento de la sectorialidad de las reivindicaciones raciales o la misma imposibilidad de definir claramente los límites de culpa e inocencia). En 2666 el discurso se centra en la necesaria interdependencia enfermiza

entre el norte y el sur, entre primer y tercer mundo. En este contexto, la cuestión identitaria no se puede basar en la contraposición McOndo/Macondo. Al contrario, Bolaño se dirige a versiones más actuales como, por ejemplo, la de identidad migrante, sin llegar nunca a lo post-identitario.

Efectivamente, casi todos los personajes que Bolaño nos presenta son migrantes o exiliados: simbólica es la condición de Amalfitano, exiliado “serial” que, precisamente, en Santa Teresa llega a aceptar su esencia errabunda, deconstruyendo sus posiciones culturales y renunciando a su búsqueda de su *locus amoenus*. De hecho, la ciudad llega a ser el lugar donde confluyen todos estos exiliados, nómadas, errabundos. En cierto sentido, el hecho de ser migrante constituye la cifra de la latinoamericanidad de los personajes bolañescos (Bizzarri, 2016) y confiere al continente un papel ejemplar para todo el mundo: el escritor casi parece invitarnos a convertirnos en caminantes trágicos y sin rumbo por el desierto (como, de hecho, la voz de su locura le sugiere a Amalfitano), es decir, a ser latinoamericanos, habitantes de un continente que cada vez más significa dispersión.

Santa Teresa es un espacio donde se vuelve a hablar de la especificidad del continente, pero no como aislamiento. Ya no es oportuno hablar de “soledad”. La especificidad de Latinoamérica se relaciona con el papel ejemplar y paradigmático que desempeña en el contexto del desastre geopolítico universal. Por eso, el mismo Bolaño habla del continente como “manicomio de Europa”⁵⁹ y, por eso, Paz Soldán, introduciendo un volumen sobre la obra de Roberto Bolaño llega a afirmar:

2666 es la aventura y el apocalipsis, diseminados a lo largo y ancho del planeta. (Paz Soldán; Faverón, 2013: 19)

Santa Teresa es, entonces, el lugar donde se condensan todos los irresueltos sociopolíticos del primer mundo, un oasis cuyo desmesurado horror produce aburrimiento.

⁵⁹ Esta definición procede de *El gaucha insufrible*, donde Bolaño escribe:

Latinoamérica fue el manicomio de Europa así como Estados Unidos fue su fábrica. La fábrica está ahora en poder de los capataces y locos huidos son su mano de obra. El manicomio, desde hace más de sesenta años, se está quemando en su propio aceite, en su propia grasa. (Bolaño, 2003: 168)

Por eso, en la novela es necesario que todos los personajes converjan en esta ciudad-agujero negro para enfrentarse con la naturaleza de su identidad.

La propuesta de Bolaño con Santa Teresa es superar la indecisión de las otras ciudades de segunda generación para crear un espacio donde se represente una América Latina entendida como metástasis avanzada del cáncer occidental: de esta manera resulta evidente el vínculo entre el mismo continente y el resto del mundo. Fundando su ciudad imaginaria, el escritor chileno nos invita a reflexionar sobre el papel de Latinoamérica en la dinámica enfermiza entre centro y margen. Pasando por alto McOndo, Santa Teresa parece recobrar la gran vocación cultural y ética de las ciudadelas de primera generación (suma y propuesta): esta nueva versión de la cartografía imaginaria representa una verdadera tercera vía que se desmarca de los recientes tentativos de reescribir de manera “incierta” la ciudadelas de primera generación en la época de la globalización, y revela la naturaleza paradigmática y seria de la necesidad de recrear a través de la imaginación un mito sobre la identidad latinoamericana y universal.

En conclusión, me parece sugestivo pensar que, hablando de los feminicidios de Santa Teresa, Bolaño no hace otra cosa que entablar un discurso más global y, al mismo tiempo, mucho más adecuado a la actual condición errante, extraviada y nómada del signo identitario contemporáneo:

Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo. (Bolaño, 2004: 439)

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD FACIOLINCE, HÉCTOR (2000): *Basura*, Madrid: Lengua de Trapo
- ABAD FACIOLINCE, HÉCTOR (2012): *Angosta*, Bogotá: Planeta.
- ABDALA, VERÓNICA (2003): “Viviendo en el exilio predomina lo imaginario”, *Página 12* [online], 17 marzo 2003. <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-17676-2003-03-17.html>
- ADORNO, ROLENA (2008): *De Guancane a Macondo: Estudios de Literatura Hispanoamericana*, Sevilla: Editorial Renacimiento.
- ADOUM, JORGE ENRIQUE (1974): “El artista en la sociedad latinoamericana”, en BAYÓN, DAMIÁN (ed.): *En artista en la sociedad latinoamericana*, México: Siglo XXI Editores, pp. 207-216.
- AIKEN, CHARLES (1979): “Faulkner's Yoknapatawpha County: A Place in the American South”, *Geographical Review*, Núm. 3, Vol. 69, julio 1979, pp. 331-348.
- AINSA, FERNANDO (1977): *Los buscadores de la utopía: la significación novelesca del espacio Latinoamericano*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- AINSA, FERNANDO (1986): *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid: Editorial Gredos.
- AINSA, FERNANDO (1997): “Tensión utópica e imaginario subversivo en Hispanoamérica”, en SOSNOWSKI, SAÚL (ed.): *Lectura crítica de la literatura americana, Vol. 4. Actualidades fundacionales*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 84-109.
- AINSA, FERNANDO (2002): *Espacios del imaginario latinoamericano: propuestas de geopoética*, La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- AINSA, FERNANDO (2012): *Palabras nómadas: nueva cartografía de la pertenencia*, Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid : Iberoamericana.

- AINSA, FERNANDO (2013): “La ciudad entre la nostalgia del pasado y la visión apocalíptica”, en HEFFES, GISELA (ed.): *Utopías urbanas: geopolíticas del deseo en América Latina*, Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid : Iberoamericana, pp. 49-86.
- ALEGRÍA, CIRO (2000): *El mundo es ancho y ajeno*, Madrid: Ediciones de la Torre.
- ÁLVAREZ, NICOLÁS EMILIO (1983): *Análisis arquetípico, mítico y simbólico de Pedro Páramo*, Miami: Ediciones Universal.
- AMAT, NURIA (2003): *Juan Rulfo*, Barcelona: Omega.
- ANDERSON, BENEDICT (2007): *Comunidades imaginadas : reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- ANTOLÍN, FRANCISCO (1991): *Los espacios en Juan Rulfo*, Miami: Ediciones Universal.
- ARDILA JARAMILLO, ALBA CLEMENCIA (2014): *El segundo grado de la ficción: estudios sobre los procesos metaficcionales en la narrativa colombiana contemporánea (Vallejo, Abad Faciolince y Jaramillo Agudelo)*, Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT; Universidad de Antioquia.
- ARONNE-AMESTOY, LIDA (1986): *Utopía, paraíso e historia: inscripciones del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar*, Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- ARNAU, CARMEN (1971): *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*, Barcelona: Ediciones Península.
- AMENDOLA, GIANDOMENICO (2000): *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*, Madrid: Celeste Ediciones.
- AMENDOLA, GIANDOMENICO (2003): *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Milano: Laterza.
- AYÉN, XAVI (2014): *Aquellos años del boom: García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*, Barcelona: RBA.
- AUGÉ, MARC (1993): *Nonluoghi: Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano: Elèuthera.

- BACHELARD, GASTON (1994): *La poética del espacio* (traducción de Ernestina de Champourcín), Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BALZA, JOSÉ (2011): *Red de autores: ensayos y ejercicios de literatura hispanoamericana*, México: Bonilla Artigas Editores; Madrid: Iberoamericana.
- BARRIENTOS DEL MONTE, FERNANDO (2007): *Juan Rulfo. El regreso al paraíso*, Guadalajara: Editorial Universitaria.
- BARTHES, ROLAND (2014): *Arcimboldo* (traducción de Didier Holtz), Madrid: Casimiro.
- BASTOS, MARÍA LUISA (1985): “Tópicos y núcleos narrativos en *Pedro Páramo*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 421-423, julio-septiembre 1985, pp. 404-410.
- BAUDRILLARD, JEAN (1981): *Simulacres et simulation*, Paris: Éditions Galilée.
- BAUMAN, ZYGMUNT (2006): *Modernità liquida*, Roma: GLF Editori Laterza.
- BECERRA, EDUARDO (2008): “¿Qué hacemos con el abuelo? *La materia del deseo*, de Edmundo Paz Soldán” en MONTOYA JUÁREZ, JESÚS; ESTEBAN, ÁNGEL (eds.): *Entre lo local y lo global : la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, pp. 165-181.
- BENET, JUAN (1969): “De Canudos a Macondo”, *Revista de Occidente*, núm. 70, tomo XXIV, pp. 49-57.
- BELTRÁN VOCAL, MARÍA ANTONIA (1989): *Novela española e hispanoamericana contemporánea : temas y técnicas narrativas : Delibes, Goytisolo, Benet, Carpentier, García Márquez y Fuentes*, Madrid: Betania.
- BENEDETTI, MARIO (1967): *Letras del continente mestizo*, Montevideo: Arca Editorial.
- BENEDETTI, MARIO; [et. al.] (1969): *9 asedios a García Márquez*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- BHABHA, HOMI (ed.) (1997): *Nazione e narrazione*, Roma: Meltemi.
- BHALLA, ALOK (1987): *García Márquez and Latin America*, New York: Envoy.

- BIZZARRI, GABRIELE (2008): *La rappresentazione del sovrannaturale nelle letterature ispaniche tra Ottocento e Novecento*, Padova: Cleup.
- BIZZARRI, GABRIELE (2014): “Rescribir Macondo: América Latina como “modelo para armar” en *La materia del deseo* de Edmundo Paz Soldán”, *Orillas*, núm. 3, 2014.
- BIZZARRI, GABRIELE (2017): “Muerte y resurrección reescritural de la identidad hispanoamericana en Roberto Bolaño”, en BIZZARRI, GABRIELE; CUARTAS RESTREPO, JUAN MANUEL; PINI, DONATELLA; VÉLEZ POSADA, ANDRÉS FELIPE (eds.): *Reescrituras ¿lógica de la repetición?*, 2015, Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT; Universidad de Antioquia.
- BOLAÑO, ROBERTO (1999): *Amuleto*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2000): *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2003): *El gaucho insufrible*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2004): *2666*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2005): *Entre paréntesis*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2011): *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelona: Anagrama.
- CABELLO, MARCELO (2000): “Sergio Gómez revive el “infierno” provincial”, *Emol*, 11 de diciembre de 2000.
<http://www.emol.com/noticias/magazine/2000/12/11/40619/sergio-gomez-revive-el-infierno-provincial.html>
- CAMPRA, ROSALBA (1998): *América Latina: la identidad y la máscara*, México: Siglo XXI Editores.
- CAMPRA, ROSALBA (1989): *La selva en el damero*, Pisa: Giardini Editori.
- CAMPRA, ROSALBA (2000): *América Latina: l'identità e la maschera*, Roma: Meltemi.
- CAMPRA, ROSALBA (2000): *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma: Carocci.
- CANCLINI, NÉSTOR GARCÍA (1990): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Editorial Grijalbo.

- CANDIA GAJÁ, ANDREA (2013): “Literatura y exilio: reflexiones sobre el caso argentino”, *Pacarina del Sur* [online], año 4, núm. 14, enero-marzo 2013.
- CANTÚ, FRANCESCA (2002): “América y utopía en el siglo XVI”, *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, I, 2002, pp. 45-64.
- CALVINO, ITALO (2011): *Le città invisibili*, Milano: Mondadori.
- CALVIÑO IGLESIAS, JULIO (1985): “Pedro Páramo: texto e ideología”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 421-423, julio-septiembre 1985, pp. 355-384.
- CÁRDENAS PÁEZ, ALFONSO (1998): “La escritura oculta en *Cien años de soledad*”, en “*Cien años de soledad*” treinta años después / XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica: Memorias, 29-30-31 de octubre de 1997, Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia; Instituto Caro Y Cuervo, pp. 241-246.
- CARRERA GONZÁLEZ, OLGA (1974): *El mundo de Macondo en la obra de Gabriel García Márquez*, Miami: Ediciones Universal.
- CESERANI, REMO (1997): *Raccontare il postmoderno*, Torino: Bollati Boringhieri.
- CHAMBERS, IAIN (1996): *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Genova: Costa & Nolan.
- COBO BORDA, JUAN GUSTAVO (comp.) (1995): *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez* (edición dirigida por Luis Fernando García Núñez), Tomo I, Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- COBO BORDA, JUAN GUSTAVO (comp.) (1995 B): *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez* (edición dirigida por Luis Fernando García Núñez), Tomo II, Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- COBO BORDA, JUAN GUSTAVO (comp.) (2008): *El arte de leer a García Márquez*, Barcelona: Belacqva.
- CORTÁZAR, JULIO (1988): *Alguien que anda por ahí y otros relatos*, Barcelona: Ediciones B.
- CORTÉS, JOSÉ MIGUEL (2014): *Metrópolis visionarias. Las ciudades que nunca existieron*, Valencia: Sendemà Editorial.

- CROVETTO, PIER LUIGI (ed.) (1979): *Gabriel García Márquez*, Genova: Tilgher.
- DÁMASO MARTÍNEZ, CARLOS (2007): *El arte de la conversación: diálogo con escritores latinoamericanos*, Córdoba: Alción Editora.
- DE TORO, ALFONSO (ed.) (1997): *Postmodernidad y postcolonialidad: breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Madrid: Iberoamericana.
- DI GESÙ, MATTEO (ed.) (2009): *Letteratura, identità, nazione*, Palermo: Due Puntì Edizioni.
- EARLE, PETER (ed.) (2009): *Gabriel García Márquez*, Madrid: Taurus.
- Ecos* (1999): “El narrador salvaje”, *Ecos*, diciembre 1999, Planegg: Spotlight Verlag.
- ESTEBAN, ÁNGEL; GALLEGO, ANA (2009): *De Gabo a Mario: la estirpe del boom*, Madrid: Espasa.
- FARES, GUSTAVO (1998): *Ensayos sobre la obra de Juan Rulfo*, New York: Peter Lang.
- FAULKNER, WILLIAM (1971): *Absalom, Absalom!*, Harmondsworth: Penguin Books.
- FAVA, FRANCESCO (2012): “Urbanismo magico? O urbanismo macintosh? La città ispanoamericana tra McOndo e Santa Teresa”, *Orillas*, núm. 1, 2012.
- FIGUEROA, CRISTO (1998): “Cien años de soledad: reescritura bíblica y posibilidades del texto sagrado”, en “Cien años de soledad” treinta años después / XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica: Memorias, 29-30-31 de octubre de 1997, Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia; Instituto Caro Y Cuervo, pp. 113-122.
- FOUCAULT, MICHEL (1967): *Le parole e le cose*, Milano: Rizzoli.
- FOUCAULT, MICHEL (1994): *Eterotopia: luoghi e non-luoghi metropolitani*, Milano: Mimesis.
- FRESÁN, RODRIGO (2003): *Historia Argentina*, Barcelona: Anagrama.
- FRESÁN, RODRIGO (2005): *Vidas de Santos*, Barcelona: Mondadori.
- FRESÁN, RODRIGO (2011 A): *Esperanto*, Barcelona: Mondadori.
- FRESÁN, RODRIGO (2011 B): *Mantra*, Barcelona: Mondadori.
- FRESÁN, RODRIGO (2011 C): *Jardines de Kensington*, Barcelona.

- FRESÁN, RODRIGO (2011 D): *El fondo del cielo*, Barcelona: DeBolsillo.
- FRESÁN, RODRIGO (2011 E): “La parte inventada”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 733, julio 2011, pp. 27-35.
- FRESÁN, RODRIGO (2012): *La velocidad de las cosas*, Barcelona: DeBolsillo.
- FRESÁN, RODRIGO (2013): “*Boomtown* o Diario para una relectura de *Cien años de soledad* y apuntes para un proyecto de serie para la HBO”, Conferencia impartida en Universidad de Málaga (UMA) el 8 de noviembre de 2012, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/boomtown-o-diario-para-una-relectura-de-cien-anos-de-soledad-y-apuntes-para-un-proyecto-de-serie-para-la-hbo/>
- FRESÁN, RODRIGO (2014): *La parte inventada*, Barcelona: Random House.
- FUENTES, CARLOS (1969): *La nueva novela hispanoamericana*, México: Editorial Joaquín Mortiz.
- FUENTES, CARLOS (1997): “Sobre la nueva novela hispanoamericana”, en SOSNOWSKI, SAÚL (ed.): *Lectura crítica de la literatura americana, Vol. 4. Actualidades fundacionales*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 163-218.
- FUGUET, ALBERTO; GÓMEZ, SERGIO (eds.) (1996): *McOndo*, Barcelona: Mondadori.
- GARCÍA, JAVIER (2002): “Es muy policial el momento que se vive en Chile”, *La tercera* [online], 11 de abril de 2015.
<http://www.latercera.com/noticia/cultura/2015/04/1453-625010-9-sergio-gomez-es-muy-policial-el-momento-que-se-vive-en-chile.shtml>
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL (1968): *Isabel viendo llover en Macondo*, Buenos Aires: Estuario.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL (1981): *La hojarasca*, Barcelona: Bruguera.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL (1982): *La soledad de América*, discurso de aceptación del premio Nobel.
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL (1987): *Los funerales de la Mamá Grande*, Madrid: Mondadori.

- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL (1990): *La mala hora*, Barcelona: Círculo de lectores.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL (1999): *El coronel no tiene quien le escriba*, Barcelona: Plaze & Janés Editores.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL (2011): *Cien años de soledad*, Barcelona: DeBolsillo.
- GARCÍA RAMOS, ARTURO (2002): “El misterio policial y la creación literaria”, *Cultural (suplemento de Abc)*, 14 de diciembre de 2002, pág. 10.
- GARCÍA RAMOS, JUAN-MANUEL (1989): “Introducción” en ONETTI, JUAN CARLOS: *El astillero*, Madrid: Cátedra.
- GARCÍA REY, JOSÉ (1985): “La plática: una memoria colectiva de la desgracia”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 421-423, julio-septiembre 1985, pp. 179-186.
- GÓMEZ, SERGIO (1998): *El labio inferior*, Santiago de Chile: Seix Barral.
- GÓMEZ, SERGIO (2000): *La mujer del policía*, Santiago de Chile: Alfaguara.
- GÓMEZ, SERGIO (2001): *Buenas noches a todos*, Madrid: Lengua de Trapo.
- GÓMEZ, SERGIO (2002): *La obra literaria de Mario Valdini*, Madrid: Lengua de Trapo.
- GÓMEZ, SERGIO (2003): *Vidas ejemplares*, Santiago de Chile: Planeta.
- GÓMEZ, SERGIO (2005): *Patagonia*, Santiago de Chile: Seix Barral.
- GONZÁLEZ BOIXO, JOSÉ CARLOS (1983): *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León: Universidad de León.
- GONZÁLEZ BOIXO, JOSÉ CARLOS (2004): “Introducción” en RULFO, JUAN: *Pedro Páramo*, Madrid: Cátedra.
- GRANATA, ANNA (ed.) (2012): *Intercultura. Report sul futuro*, Roma: Città Nuova.
- GRAS MIRAVET, DUNIA (2000): “La construcción de mundos posibles: Santa María, Comala y Macondo”, en ABRAMSON, PIERRE-LUC; GALERA, MARIE-JEANNE; LOPEZ, PIERRE (eds.): *Villes réelles et imaginaires d'Amérique Latine / Ciudades reales e imaginarias de América Latina*, Actes des Premières journées américanistes des Universités de

Catalogne, 19 et 20 mai 2000, Perpignan: Centre de Recherches Ibériques et Latino-Américaines Université de Perpignan, pp. 149-172.

GRAS MIRAVET, DUNIA; MEYER-KRENTLER, LEONIE; SÁNCHEZ, SIQUI (2010): *El viaje imposible: en México con Roberto Bolaño*, Zaragoza: Tropo Editores.

GRÍNOR, ROJO (2011): *Clásicos latinoamericanos: para una relectura del canon. Volumen II, El siglo XX*, Santiago de Chile : LOM Ediciones.

HEFFES, GISELA (ed.) (2013): *Utopías urbanas: geopolíticas del deseo en América Latina*, Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid : Iberoamericana.

HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO (1952): *Plenitud de América: ensayos escogidos*, Buenos Aires: Peña, Del Giudice Editores.

HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, ANA MARÍA (ed.) (1996): *Narrativa hispanoamericana contemporánea: entre la vanguardia y el posboom*, Madrid: Pliegos.

HINES, THOMAS (1996): *William Faulkner and the Tangible Past*, Berkley; Los Angeles: University of California Press.

HOFFMAN, DANIEL (1989): *Faulkner's country matters: folklore and fable in Yoknapatawpha*; Baton Rouge; London: Louisiana State University Press.

HOUSKOVÁ, ANNA (2010): *Visión de Hispanoamérica: paisaje, utopía, quirotismo en el ensayo y en la novela*, Praga: Universidad Carolina de Praga; Editorial Karolinum.

HUTCHEON, LINDA (1991): "The Politics of Postmodern Parody", en HEINRICH F. PLETT (ed.): *Intertextuality*, Berlin; New York: Walter de Gruyter, pp. 225-236.

HUTCHEON, LINDA (1993): "La política de la parodia postmoderna" (traducción de Desiderio Navarro), *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtín, julio 1993, pp. 187-203.

HUTCHEON, LINDA (1995): *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, New York: Routledge.

IRWIN, JOHN (1975): *Doubling and Incest / Repetition and Revenge: A Speculative Reading of Faulkner*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- IVANOVICI, VÍCTOR (2008): *Gabriel García Márquez y su reino de Macondo*, Madrid: Sial Ediciones.
- JAMESON, FREDRIC (1986): “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, *Social Text*, núm. 15, otoño 1986, pp. 65-88.
- JAMESON, FREDRIC (2003): “Future city”, *New Left Review*, núm. 21, mayo-junio 2003.
- JAMESON, FREDRIC (2003): “Fear and loathing in globalization”, *New Left Review*, núm. 23, septiembre-octubre 2003.
- JAMESON, FREDRIC (2005): *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Durham: Duke University Press.
- JOSET, JACQUES (1995): *Historias cruzadas de novelas hispanoamericanas: Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, José Donoso*, Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.
- KOHN, HANS (1961): *American nationalism: an interpretative essay*, New York: Collier Books.
- KULIN, KATALIN (1980): *Creación mítica en la obra de García Márquez*, Budapest: Academia de Ciencias Hungría.
- LAINCK, ARNDT (2014): *Las figuras del mal en “2666” de Roberto Bolaño*, Münster: Lit Verlag.
- LESMESS GUERRERO, MILDRED (2008): “De putas, sueños y fracasos. El fracaso de la modernidad en América Latina en *Juntacadáveres* de Juan Carlos Onetti”, *Crítica.cl*, 25 julio 2008. <http://critica.cl/literatura/de-putas-suenos-y-fracasos>
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (2014): *La condición postmoderna: informe sobre el saber* (traducción de Mariano Antolín Rato), Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ-BARALT, MERCEDES (2011): *Una visita a Macondo (manual para leer un mito)*, San Juan de Puerto Rico: Ediciones Callejón.
- LOSADA GUIDO, ALEJANDRO (1976): “Ciro Alegría como fundador de la realidad americana”, en CORNEJO POLAR, JORGE (ed.): *La obra de Ciro Alegría*, Actas del simposio realizado en julio de 1974 en la Universidad de San Agustín, Arequipa: Unsa.

- LUCERO, ÁNGEL NICOLÁS (2006): *Zona y exterioridad: personaje, narrador y diálogo en la obra de Juan José Saer*, Iowa City: University of Iowa.
- LUDMER, JOSEFINA (1974): *Cien años de soledad: una interpretación*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- MACIEL, NAHUEL (1992): *Gabriel García Márquez: elogio de la utopía*, Buenos Aires: El Cronista.
- MALO, ANTONIO (2010): *Io e gli altri: dall'identità alla relazione*, Roma: Edusc.
- MANRIQUE, MIGUEL (1985): "A orillas de la vida y de la muerte", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 421-423, julio-septiembre 1985, pp. 83-91.
- MANZONI, CELINA (ed.) (2002): *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor.
- MARCOS, JUAN MANUEL (1986): *De García Márquez al postboom*, Barcelona: Orígenes.
- MARTINS, PAULO HENRIQUE (2012): *La decolonialidad de América Latina y la heterotopía de una comunidad de destino solidaria*, Buenos Aires: Fundación Ciccus; Estudios Sociológicos Editora.
- MARQUÍNEZ ARGOTE, GERMAN (2009): *El mundo mágico de García Márquez*, Bogotá: El Búho.
- MATAMORO, BLAS (1985): "El nombre del padre", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 421-423, julio-septiembre 1985, pp. 411-415.
- MENDOZA, PLINIO APULEYO; GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL (1994): *El olor de la guayaba*, Barcelona: Mondadori.
- MEJÍA DUQUE, JAIME (1996): *Gabriel García Márquez: mito y realidad de América*, Buenos Aires: Editorial Almagesto.
- MELLINO, MIGUEL (2005): *La crítica postcolonial. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Roma: Meltemi.
- MERUANE, LINA (2012): *Viajes virales*, Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.

- MILLARES, SERENA (ed.) (2013): *Prosas hispánicas de vanguardia: antología*, Madrid: Cátedra.
- MOLINA, JUAN MANUEL (1982): *La dialéctica de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti*, Frankfurt am Main; Bern: Peter Lang.
- MONTERROSO, AUGUSTO (1972): *Movimiento perpetuo*, México: Editorial Joaquín Mortiz.
- MORAS, VICENTE LUÍS (2008): “Crack, Boom, Afterpop, McOndo, Mutantes-Nocilla”, *Diario de lecturas*, 16 de diciembre de 2008.
<http://vicenteluismora.blogspot.it/2008/12/crack-boom-afterpop-mcondo-mutantes.html>
- MORETTI, FRANCO (2005): *La letteratura vista da lontano*, Torino: Einaudi.
- MORO, TOMÁS (1984): *Utopía*, Barcelona: Planeta.
- MUÑOZ, MARIO (1985): “Dualidad y desencuentro en *Pedro Páramo*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 421-423, julio-septiembre 1985, pp. 385-398.
- DE NAVASCUÉS, JAVIER (ed.) (2002): *De Arcadia a Babel: naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.
- DE NAVASCUÉS, JAVIER (ed.) (2007 A): *La ciudad imaginaria*, Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.
- DE NAVASCUÉS, JAVIER (2007 B): *Manual de literatura hispanoamericana. VI. La época contemporánea: prosa* (edición coordinada por Felipe B. Pedraza Jiménez), Pamplona: Cénlit Ediciones.
- NOGUEROL, FRANCISCA (2008): “Narrar sin fronteras” en MONTROYA JUÁREZ, JESÚS; ESTEBAN, ÁNGEL (eds.): *Entre lo local y lo global : la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid : Iberoamericana, pp. 19-33.
- ONETTI, JUAN CARLOS (1976 A): *La vida breve*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- ONETTI, JUAN CARLOS (1976 B): *Requiem por Faulkner y otros artículos*, Buenos Aires: Calicanto.
- ONETTI, JUAN CARLOS (1981): *Dejemos hablar al viento*, Barcelona: Bruguera.

- ONETTI, JUAN CARLOS (1985): “De Juan a Juan”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 421-423, julio-septiembre 1985, pp. 11.
- ONETTI, JUAN CARLOS (1989): *El astillero*, Madrid: Cátedra.
- ONETTI, JUAN CARLOS (1993): *Cuentos completos*, Madrid: Alfaguara.
- ONETTI, JUAN CARLOS (2003): *Juntacadáveres*, Barcelona: Seix Barral.
- ORDOVÁS, JULIO JOSÉ (2007): “Rodrigo Fresán, entre fantasmas y ciudades voladoras”, *Revista Clarín*, enero 2007. www.revistaclarin.com/697/rodrigo-fresan-entre-fantasmas-y-ciudades-voladoras
- ORTEGA, JULIO (1969): “Pedro Páramo”, en *La contemplación y la fiesta: notas sobre la novela latinoamericana actual*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- ORTEGA, JULIO (comp.) (2003): *Gaborio: artes de releer a Gabriel García Márquez*, México: Jorale Editores.
- OVIDO, JOSÉ MIGUEL (2001 A): *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid: Alianza Editorial.
- OVIDO, JOSÉ MIGUEL (2001 B): *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid: Alianza Editorial.
- PALAVERSICH, DIANA (2005): *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*, Plaza y Valdés Editores: México.
- PAOLI, ROBERTO (1981): *Invito alla lettura di García Márquez*, Milano: Mursia.
- PASQUALOTTO, GIANGIORGIO (2011): *Filosofia e globalizzazione: intercultura e identità tra Oriente e Occidente*, Udine; Milano: Mimesis.
- PAZ, OCTAVIO (1968): *Corriente alterna*, México: Siglo XXI.
- PAZ, OCTAVIO (2008): *El laberinto de la soledad*, Madrid: Cátedra.
- PAZ SOLDÁN, EDMUNDO (2001): *Sueños digitales*, Madrid: Alfaguara.
- PAZ SOLDÁN, EDMUNDO (2002): *La materia del deseo*, Madrid: Alfaguara.

- PAZ SOLDÁN, EDMUNDO (2004): *El delirio de Turing*, Madrid: Alfaguara.
- PAZ SOLDÁN, EDMUNDO (2008): *Río Fugitivo*, Barcelona: Asteroide.
- PAZ SOLDÁN, EDMUNDO; FAVERÓN PATRIAU, GUSTAVO (eds.) (2013): *Bolaño salvaje*, Avinyonet del Penedès: Candaya.
- PERALTA, VIOLETA; BEFUMO BOSCHI, LILIANA (1975): *Rulfo, la soledad creadora*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- PORRÚA, CARMEN (ed.) (1999): *Lugares: estudios sobre el espacio literario*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- RAMA, ÁNGEL (1984): *La ciudad letrada*, Hanover: Ediciones del Norte.
- RAMA, ÁNGEL (1992): *La novela en América Latina*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- REYES, ALFONSO (1960): “Última Tule”, en *Obras completas*, XI, México : Fondo de Cultura Económica, pp. 9-153.
- RIVERA, JOSÉ EUSTASIO (1997): *La Vorágine* Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
- RODRÍGUEZ ALONSO, PILAR (1985): “Rulfo y Onetti: dos itinerarios no tan distintos”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 421-423, julio-septiembre 1985, pp. 187-204.
- ROFFÉ, REINA (1992): *Juan Rulfo: Autobiografía Armada*, Barcelona: Montesinos.
- ROMANO DE THUESSEN, EVELIA (2000): “Literatura y lenguaje en la narrativa argentina de la década de 1990: el ejemplo de Rodrigo Fresán”, en SEVILLA, FLORENCIO; ALVAR, CARLOS (ed.): *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1998, Madrid: Castalia.
- ROVIRA, JOSÉ CARLOS (2005): *Ciudad y literatura en América Latina*, Madrid: Editorial Síntesis.
- RUFFINELLI, JORGE (1980): *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, México: Universidad Veracruzana.
- RULFO, JUAN (1985): *El llano en llamas*, Madrid: Cátedra.

- RULFO, JUAN (2004): *Pedro Páramo*, Madrid: Cátedra.
- SAAD, GABRIEL (1974): “Identidad y metamorfosis del tiempo en El astillero”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 292-294, 1974, p. 569-586.
- SABAS, MARTÍN (1985): “El libro inexistente de Comala”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 421-423, julio-septiembre 1985, pp. 27-33.
- SABATO, ERNESTO (1979): *Apologías y rechazos*, Barcelona: Seix Barral.
- SABUGO ABRIL, AMANCIO (1985): “Comala o una lectura en el infierno”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 421-423, julio-septiembre 1985, pp. 417-432.
- SAER, JUAN JOSÉ (2004): *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Seix Barral.
- SAER, JUAN JOSÉ (2012): *Cuentos completos (1957-2000)*, Barcelona: El Aleph Editores.
- SALDÍVAR, DASSO (1997): *García Márquez: el viaje a la semilla*, Madrid: Alfaguara.
- SALIH, RUBA (2005): “Mobilitàà transnazionali e cittadinanza. Per una geografia di genere dei confini”, en SALVATICI, SILVIA (ed.): *Confini. Costruzioni, attraversamenti, rappresentazioni*, Soveria Mannelli (CZ): Rubbettino, pp. 153-166.
- SAMPERIO, GUILLERMO (1998): “Muerte y alquimia en *Cien años de soledad*”, en “*Cien años de soledad*” treinta años después / XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica: *Memorias*, 29-30-31 de octubre de 1997, Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia; Instituto Caro Y Cuervo, pp. 133-139.
- SÁNCHEZ VELASCO, IRENE (2010): *El neopolicial chileno de las últimas décadas: teoría y práctica de un género narrativo*, tesis de doctorado: Universidad Autónoma de Madrid.
- SAN ROMÁN, GUSTAVO (2000): “La geografía de Santa María en El astillero”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 77/1 (enero 2000), Liverpool: Liverpool University Press, pp 107-121.
- SANTANDER, ROBERTO; ABADÍA, MARTÍN (2008): “Entrevista a Rodrigo Fresán: la función del escritor es la de proveer historias”, *La periódica revisión dominical* [blog], 22 diciembre 2008.

<http://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/2008/12/22/entrevista-a-rodrigo-fresan-la-funcion-social-del-escritor-es-la-de-proveer-historias/>

- SARMIENTO, ALICIA INÉS (1994): *Literatura hispanoamericana contemporánea y postmodernidad*, Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuyo.
- SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO (2001): *Argirópolis*, Buenos Aires: Universidad Nacional de la Matanza.
- SATUÉ, FRANCISCO JOSÉ (1985): “La mentira inventada”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 421-423, julio-septiembre 1985, pp. 55-65.
- SEGRE, CESARE (1969): *I segni e la critica*, Torino: Einaudi.
- SEGUÍ, AUGUSTÍN (1994): *La verdadera historia di Macondo*, Madrid: Iberoamericana.
- SOMMER, DORIS (2004): *Ficciones fundacionales : las novelas nacionales de América Latina*, Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- SOSNOWSKI, SAÚL (ed.) (1997): *Lectura crítica de la literatura americana, Vol. 4. Actualidades fundacionales*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY (1988): “Can the Subaltern speak”, en NELSON, CARY; GROSSBERG, LAWRENCE (eds.), *Marxism and the interpretation of culture*, Urbana: University of Illinois Press, pp. 271-313.
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY (2004): *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*, Roma: Meltemi.
- SWANSON, PHILIP (2010): *The Cambridge companion to Gabriel García Márquez*, Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- TIRONI, MANUEL (2006): “Entrevista a Rodrigo Fresán: un estado de la mente hecho ciudad”, *Bifurcaciones* [online], núm. 6, otoño 2006.
www.bifurcaciones.cl/006/Fresan.htm
- VARGAS LLOSA, MARIO (1971): *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona: Barral Editores.

- VARGAS LLOSA, MARIO (2009): *El viaje a la ficción: el mundo de Juan Carlos Onetti*, Madrid: Alfaguara.
- VARGAS LLOSA, MARIO (2010): *La ciudad y los perros*, Madrid: Alfaguara.
- VENTURI, ROBERT; SCOTT BROWN, DENISE; IZENOUR, STEVEN (1977): *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*, Cambridge: The MIT Press.
- VENTURI, ROBERT; SCOTT BROWN, DENISE; IZENOUR, STEVEN (1985): *Imparando da Las Vegas*, Venezia: Cluva Editrice.
- VILA-MATAS, ENRIQUE (2009): *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama.
- VILLANES CAIRO, CARLOS (2000): “Introducción” en ALEGRÍA, CIRO: *El mundo es ancho y ajeno*, Madrid: Ediciones de la Torre.
- VILLARUEL OVIEDO, ANTONIO (2011): *Ciudad y derrota: memoria urbana liminar en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Quito: FLACSO; Sede Ecuador: Universidad Politécnica Salesiana, Ediciones Abya Yala.
- VILLAVICENCIO, MANUEL (2010): “2666 y la ciudad maldita de Roberto Bolaño”, *Isla flotante*, núm. 2, otoño 2010, p. 101-111.
- VILLORO, JUAN (2000): “Nada que declarar. Welcome to Tijuana”, *Letras libres*, 31 de mayo de 2000. <http://www.letraslibres.com/mexico/nada-que-declarar-welcome-to-tijuana>
- VOLPI, JORGE (2009): *El insomnio de Bolívar*, Barcelona: Debate.
- WILLIAMS, RAYMOND LESLIE (2010): *A companion to Gabriel García Márquez*, Woodbridge; Rochester: Tamesis.
- YÉPEZ, HERIBERTO (2012): “Lo post-transfronterizo”, *Literal*, núm. 21, julio 2010, p. 26-28.
- YURKIEVICH, SÁUL (1974): “En el hueco voraz de Onetti”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 292-294, 1974, p. 535-549.
- YURKIEVICH, SÁUL (2002): *Del arte verbal*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

ZACCARIA, PAOLA (1999): *Mappe senza frontiere. Cartografie letterarie dal Modernismo al Transnazionalismo*, Bari: Palomar.

AGRADECIMIENTOS

Al final de este tortuoso camino por ciudades imaginarias, pueblos ficticios y aldeas mágicas, me parece necesario volver “a mi casa”, a mi idioma, a mi forma de ser y *expresarme*, para que no se pierda el significado del mensaje que quiero transmitir con las últimas palabras de este trabajo que condensa un periodo tan largo y emocionante, difícil e imprevisible, como *mi* doctorado.

Ci tengo a ringraziare di cuore tutti quelli che hanno creduto in me, spingendomi a scegliere questo cammino che, nonostante tutte le difficoltà, non potrò mai rimpiangere d’aver intrapreso. Grazie a Gabriele, mio unico e grande mentore, per queste tre tesi, per la fiducia, per tutto quello che mi hai insegnato. Spero, un giorno, di contraccambiare diventando tutto quello che, non so come, hai intravisto in me. Grazie a tutti i membri della sezione d’ispanistica del Disll e, in particolare, grazie a Donatella Pini e Carmen Castillo per tutti i consigli, gli aiuti e per quel fondamentale senso di serenità e protezione che implicitamente mi hanno sempre trasmesso. Grazie a Maura ed Erica mie compagne d’avventura in questo viaggio lungo, faticoso e, a tratti, snervante. Grazie alla professoressa Esperanza López Parada ed a tutto il personale della facoltà di Filología de la Universidad Complutense, per aver facilitato il mio periodo di studi a Madrid: un sogno che è tornato ad essere realtà.

Grazie alla mia famiglia che mi ha permesso di vivere quest’esperienza, supportandomi anche, e soprattutto, nei momenti più difficili. Senza dubbi il ringraziamento più grande va a mia mamma e mia sorella Giulia per avermi supportato e sopportato in questi mesi. Non sono un fenomeno a dimostrare gratitudine, specie quando annaspo, ma solo un folle può non notare certe cose.

Grazie agli amici che hanno capito, condiviso e seguito questo cammino. Nominarli tutti sarebbe una maniera per fare un torto a qualcuno o dimenticarne altri. Mi preme, però, ringraziare Francesca che c’è stata nei momenti bui, in quell’anno pieno di dubbi e delusioni intercorso fra il primo insuccesso e l’inizio del dottorato. Rivolgo poi il mio infinito grazie a Marc, il mio fratellino valenciano e vagabondo, per le consulenze e per la correzione di questo elaborato: un’incredibile, quanto fondamentale, dimostrazione d’affetto che mi convince ancor di più che l’amicizia non ha limiti di spazio, lingua ed età. ¡Canalla!

Infine, come in tutte le cose belle, l’ultimo pensiero va a Chiary, per me amica, psicologa, avvocato e tifosa. Una vera e propria compagna di viaggio che mi ha sostenuto in tutto e per tutto e che avrei voluto portarmi dietro in ognuna di queste città immaginarie. Spesso cerco, in lungo e in largo, motivazioni, spinte, motivi per andare avanti. Poi, ti vedo al mio fianco e mi calmo, convinto d’aver trovato veramente la mia *nueva y arrasadora utopía de la vida*. Grazie, di cuore.

