GUARAGUAO

Revista de Cultura Latinoamericana
Año 8 · N°18 · Verano 2004

MIRADAS SOBRE LAS CIUDADES

Visiones de Caracas: promesa y desencanto
Mark Dinneen

Ciudades imaginadas y ciudades reales: el caso de Lima ***Stella Lowder***

Género y violencia en películas de Ciudad de México ***Geoffrey Kantaris***

El kitsch argentino: la fotografía de Marcos López
David William Foster

Eduardo Coutinho: el espíritu del documental
Michael Chanan

Cuentos de Guillermo Fadanelli y Edmundo Paz Soldán

Tres poetas argentinos: Susana Villalba, Reynaldo Jiménez y Edgardo Dobry

Franz Hessel, Roberto Arlt, Salvador Novo, Sebastián Salazar Bondy:
leer la ciudad como un texto

GUARAGUAO

Revista de Cultura Latinoamericana

CECAL
Centro de Estudios y Cooperación para América Latina

GUARAGUAO

Revista de Cultura Latinoamericana

Dirección: Mario Campaña

Subdirección: Esperanza Bielsa

Administración: Montserrat Peiró

Consejo Editor Barcelona: Ana Basualdo, Nora Catelli, Daniel Gamper, Francisco M. Marín, Ana María Moix y Carlos Trías
Coordinadora: Isabelle Cousin

Consejo Editor de la Universidad de Glasgow: Susana Carro Ripalda, Bridget Fowler, David Frisby, Rhonda Hart, Christian Hermansen, Stella Lowder, Ulrich Oslender y Andy Smith
Coordinador: Mike Gonzalez

Consejo Asesor: Constantino Bértolo, Iván Carvajal, Antonio Cillóniz, Wilfrido Corral, José María Espinasa, Américo Ferrari, Román Gubern, Fernando Itúrburu, Jesús Martín Barbero, Carlos Monsiváis, Julio Ortega, Rossana Reguillo, José Sanchís Sinisterra, Vivian Schelling, Ilán Semo, Pedro Shimose, Meri Torras y Fernando Valls

Redacción: Ramiro Matas y Sara Stocchini

Coordinador de la sección Libros: Francisco M. Marín
Asistente: Raquel Tellosa

Representante en EE.UU.: Ligia Chadwick
Representante en Francia: Porfirio Mamani Macedo
Representante en Uruguay: Silvia Guerra
Representantes en Venezuela: Luis Enrique Belmonte y Sandra Cuesta

GUARAGUAO es una publicación del Centro de Estudios y Cooperación para América Latina (CECAL)
Dirección: Pisuerga, 2, 1º 3ª, Barcelona. 08028. España
Página web: http://www.guaraguao.org
Depósito legal: B-45.842-1996
ISSN: 1137-2354
Distribución: Distribuciones Prólogo S. A.
Puntos de Venta en América:
México: Librerías del Fondo de Cultura Económica y Librerías Gandhi
Argentina: Librería Prometeo
GUARAGUAO es miembro de la Asociación de Revistas Culturales de España (ARCE)
GUARAGUAO es miembro de la Federación Iberoamericana de Revistas Culturales (FIRC)

Maquetación e impresión: Master-Graf, S.L. – Trilla, 8 - 08012 Barcelona – Tel. 93 237 37 11

Índice

EDITORIAL 5

ENSAYO 7

Ciudades imaginadas y ciudades reales: el caso de Lima
Stella Lowder 9

Visiones de Caracas: promesa y desencanto
Mark Dinneen 33

Eduardo Coutinho: el espíritu del documental
Michael Chanan 49

Lola/Lolo: género y violencia en películas de la Ciudad de México
Geoffrey Kantaris 57

Kitsch argentino: la fotografía de Marcos López
David William Foster 79

HOMENAJE 103

En recuerdo de Ulises Grisolía (1972-2004) 105

Ulises Grisolía Hidalgo 106

CREACIÓN 109

El día de San Juan
Guillermo Fadanelli 111

La barricada
Edmundo Paz Soldán 115

Susana Villalba 119

Reynaldo Jiménez 127

Edgardo Dobry 133

RECUPERACIÓN 139

"Sobre el difícil arte de caminar", de Franz Hessel
David Frisby 141

Sobre el difícil arte de caminar
Franz Hessel 145

Fragmentos de tres ciudades
Introducción y selección de Esperanza Bielsa 151

Aguafuertes porteñas
Roberto Arlt 153

"Caballos, calles, trato, cumplimiento..."
Salvador Novo 161

El desierto habita en la ciudad
Sebastián Salazar Bondy 169

LIBROS 177

ARTE 197

IX Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá 2004
26 de marzo al 11 de abril 2004
Diego León Giraldo S. 199

Editorial

Ver y pensar América Latina; contribuir a esa tarea: el espíritu que anima a Guaraguao se expresa también en este número dedicado a las ciudades y su representación en obras cinematográficas, documentales y plásticas. América Latina es el continente más urbanizado del planeta, nos dice la profesora Stella Lowder, de la Universidad de Glasgow. Aunque la explosión urbana del continente no ha terminado de abolir el lenguaje de la naturaleza, las ciudades se han convertido en escenarios mayoritarios de la vida. El crecimiento demográfico ha estado íntimamente asociado a ellas. Llamadas a convertirse en espacios de libertad, las ciudades han devenido enormes encrucijadas, impulso refrenado, tensión, frustración, miedo y soledad para la mayoría de las personas que las habitan: las contradicciones de la modernidad exacerbadas por la erección de barreras económicas, sociales y culturales. La multiplicidad de los mundos cambiantes acentúa la sensación de irrealidad que Baudelaire y Eliot ya percibieron en el París del Segundo Imperio y en el Londres de principios del siglo XX.

Cómo construir en ese mundo violentamente fragmentado un proyecto para todos, es una pregunta pendiente a las que han de abocarse todos sus miembros. Contemplar la ciudad, redescubrirla, escuchar su confuso discurso, son, así, tareas imperiosas, inaplazables.

Los artistas latinoamericanos han sentido constantemente el enorme desafío de la ciudad. No ahora, sino acaso desde los orígenes mismos de nuestra modernidad. Allí están los textos de Roberto Arlt, Salvador Novo, Sebastián Salazar Bondy (Buenos Aires, Ciudad de México, Lima), presentados en nuestra sección de Recuperación, junto al clásico Franz Hessel y el Berlín de la República de Weimar. Todos ellos insisten en "la importancia de leer la ciudad como un texto", en palabras del profesor Frisby, escritas a propósito de Hessel.

Los artículos de Mark Dinneen sobre Caracas, Michael Chanan y los documentales de Eduardo Coutinho, Geoffrey Kantaris y las representaciones de género y violencia en Ciudad de México, y David William Foster y la fotografía del bonaerense Marcos López, ponen de relieve los diferentes modos en que los artistas latinoameri-

canos participan en las amplias discusiones que tienen lugar en el día a día en la vida de las ciudades latinoamericanas. El artículo de Stella Lowder lanza una mirada evocativa, de testigo real, hacia el devenir social de Lima, una de las mayores capitales de América.

En nuestra sección de Creación presentamos cuentos recientes de Edmundo Paz Soldán, de Bolivia, y Guillermo Fadanelli, de México: medios disímiles y dramas de sutil significación común. Presentamos también a tres poetas argentinos. La fuerza, vitalidad y humor del país del sur se expresan también en los tres notables poetas invitados en este número: Susana Villalba, Reynaldo Jiménez y Edgardo Dobry.

Rendimos homenaje póstumo a Ulises Grisolía Hidalgo, joven y valioso intelectual y poeta chileno-español, uno de los fundadores de esta revista, desaparecido recientemente, cuando aún vivía un muy dinámico proceso de maduración intelectual y artística. De él presentamos tres textos, que dan una idea de su línea de trabajo, y de la dimensión de la pérdida.

MARIO CAMPAÑA

Ensayo

Ciudades imaginadas y ciudades reales: el caso de Lima

Stella Lowder
Universidad de Glasgow

Introducción

El proceso de urbanización contemporáneo en Latinoamérica es diferente al de otras regiones en vías de desarrollo. Con el 80% de la población residente en ciudades de más de 20.000 habitantes, Sudamérica es la región más urbanizada del mundo, superando incluso a Norteamérica (77%) y Europa (75%); mientras que Centroamérica, con el 66%, sobrepasa a otras regiones en vías de desarrollo (Banco Mundial 1998). Por otra parte, en la mayoría de los casos este proceso de urbanización toma la forma de ciudades muy extensas (aproximadamente cincuenta ciudades tienen una población de más de un millón) mientras que al menos cinco se consideran megaciudades de entre 18 y 7 millones de habitantes (São Paulo, Ciudad de México, Buenos Aires, Río de Janeiro y Lima). Las ciudades latinoamericanas han crecido *in situ*, más que formando parte de una red de poblaciones medianas. Desdichadamente, estructuras políticas y socioeconómicas en esta región sistemáticamente ponen en desventaja a un amplio espectro de la población ciudadana.

Estas discrepancias son evidentes incluso desde un avión: agrupaciones de torres altísimas sobresalen sobre el vasto océano de edificios bajos, salpicados ocasionalmente por zonas verdes o chimeneas humeantes, y bordeados por barriadas que crecen como hongos adhiriéndose a la periferia. El descenso final al aeropuerto en las afueras normalmente revela la cantidad de viviendas a medio construir o a medio derrumbar. Se esparcen por laderas empinadas sin orden ni concierto (Caracas, Bogotá, La Paz, Ciudad de México), se extienden sobre bahías de colinas desérticas o tierras de cultivo (Lima, Quito, El Alto sobre La Paz, Ciudad de México), o incluso sobre pilotes en las aguas poco profundas de los estuarios (Guayaquil). Una vez en tierra, el entorno construido casi oculta tales zonas a los visitantes

que se dirigen por bulevares bordeados de árboles a los refugios turísticos o núcleos urbanos de estas ciudades. Pero no pueden evitar notar los inmensos contrastes en el entorno construido, el estilo de vida y la distribución de los ingresos, cuando en el primer semáforo un pilluelo desaliñado limpia el parabrisas o mete un periódico o dulces por la ventanilla. Inmediatamente uno se da cuenta de algunos juicios de valores sobre lo que está considerado apropiado para la ciudad; las autoridades están avergonzadas de una gran parte de ella, a veces de la mayor parte.

Tales discrepancias sustentan conversaciones antiguas sobre el papel de la ciudad como máquina de crecimiento frente a su "sobreurbanización"[1] o "hiperurbanización".[2] Estos términos denotan un excedente de población "marginal" incapaz de participar en una economía o sociedad moderna, debido a su propia falta de destrezas y educación o bien al alto nivel de inversión que exige la producción actual. La forma contemporánea de este debate comprende la ciudad entera afectada por procesos de globalización, especialmente sus redes de comercio y finanzas, en las cuales la gran mayoría de los ciudadanos no ejerce ningún poder.

Las "ciudades del mundo" de Friedmann y la mayor parte de la investigación posterior sobre "ciudades globales" no toman en cuenta las megaciudades latinoamericanas; solamente São Paulo aparece como una ciudad regional de segunda categoría. Friedmann justifica el enfoque limitado a las finanzas a escala mundial de este paradigma, observando que "São Paulo y las clases metropolitanas acomodadas no necesitan a las clases pobres sin poder de ninguna clase como consumidores o productores; el 50% de la población es "económicamente irrelevante" y en el peor de los casos un gran gasto para la economía (prestaciones sociales, policía, prisiones)" (Friedmann 1995). No obstante, aparecen representados de otras maneras en esta interpretación de las ciudades globales. En Buenos Aires, por ejemplo: "… cuando la miseria larvada se convirtió en el paisaje real de la ciudad… Buenos Aires se convierte en una urbe así por los efectos y no por las causas que la originan: es el modo estructural de ser ciudad global de las ciudades tercermundistas" (Ludeña Urquizo).

Muchas de las discusiones profesionales sobre el desarrollo urbano se basan en conceptos originados en Europa y Norteamérica,

que se concentran en lo que las ciudades latinoamericanas no son, es decir, en un modelo que a éstas les es ajeno. Las ciudades imaginadas están sujetas cada vez más al dominio de las culturas internacionales, especialmente cuando están apoyadas por instituciones financieras globales. Son reproducidas en discusiones nacionales sobre la vida en las megaciudades, que han pasado por alto vacíos considerables entre la economía y la cultura de sus habitantes. Sin embargo, aunque las imágenes descritas de ciudades pueden ser el producto de los valores inculcados por intelectuales, gobiernos, tecnócratas e inversores a gran escala, de lo que consideran deseable, apropiado y rentable, el hecho es que la mayor parte de las ciudades no está construida por ellos, sino por sus habitantes. Por otro lado, la construcción refleja la contingencia de ciclos económicos, la innovación técnica en el transporte, el desplazamiento de la población y las tendencias populistas de estos sistemas. Por consiguiente, las metrópolis representan culturas híbridas; partidarios con fuertes vínculos con lo occidental han hecho todo lo posible por ignorar a esos "otros" con los que se ven forzados a caminar hombro con hombro. En todo caso, cuando estos últimos devienen la mayoría en países cada vez más democratizados, sus ciudadanos y dirigentes tienen que asegurarse de que sus imágenes responden mejor a esa realidad.

Esta exploración se centrará en Lima, mi ciudad natal, la de mi niñez, de mis investigaciones doctorales, y que en todas las visitas posteriores ha mostrado la otra cara, donde figuran umbrales pálidos de mis experiencias previas. Los orígenes de Lima son una fuente de ambigüedad en su cultura, el orgullo de la ciudad y sus instituciones simbólicas forman parte de la identidad del individuo. Sin embargo, la ciudad fue una extraña intromisión de la fuerza conquistadora española, con frecuencia representada como la fuente de la mayoría de los males posteriores en Perú. No obstante, existe un cierto orgullo en Lima por haber sido el cerebro de los sistemas coloniales que se fueron extendiendo más allá de las fronteras de Perú, como la sede de la corte y de San Marcos, como la primera universidad de Las Américas, y como la cultura "civilizada" española en oposición a la nativa americana. El catolicismo ha tenido un papel muy importante a la hora de darle forma a su alma, a través de numerosas órdenes religiosas, cofradías, procesiones de santos patrones, y de su prominente papel en la educación;

la Iglesia fue solamente desestabilizada por la constitución de 1979. Las ceremonias y los rituales, ya sean seculares o religiosos, continúan jugando un papel importante en la cultura de Lima.

Los cimientos de Lima fueron extranjeros; se puede afirmar que su posterior desarrollo se produjo también mayoritariamente bajo los auspicios de lo foráneo. Los extranjeros, sus innovaciones y habilidades, o la inversión extranjera, están asociados con cada etapa de crecimiento económico posterior. La cultura limeña parece estar imbuida de un sentido profundamente arraigado de inferioridad que otorga a lo foráneo mucho más valor que a lo local. La tradición de los descendientes de la élite, educados en el extranjero, se remonta al siglo XIX, cuando se asistía a colegios privados en Francia e Inglaterra; el estatus estaba asociado con la posesión de artículos extranjeros. Los escritores locales tendían a imitar estilos europeos, mientras que muchos escritores, artistas, cantantes e incluso grupos folclóricos buscaron y siguen buscando refugio en Europa o los Estados Unidos durante períodos de regímenes autoritarios o de recesión económica. Así, Lima puede estar orgullosa de sus exponentes culturales pero éstos raramente han podido ganarse fácilmente una vida digna en la ciudad.

La hibridez cultural de Lima es obvia para el observador casual; la única sorpresa es la relativa falta de referentes con lo indígena. Con esto me refiero a la conmemoración de las hazañas y vidas de los indios, quienes constituyen la mayoría de la población del país. Esta ausencia puede ser atribuida a la prolongada historia de rechazo sistemático, apoyada por instituciones discriminadoras, que exigían a la gente nativa suprimir sus orígenes culturales como precio para conseguir reconocimiento social, aceptación urbana y entrada a los caminos que permitían adquisición de bienes. La raíz de tales actitudes se remonta indudablemente a valores formados durante la época colonial. Se ha afirmado que solamente hay una clase social en Perú, la clase dominante, asociada con profesionales y extranjeros de clase alta residentes en la capital, el resto de la población sólo son aspirantes a ésta (Delgado). Sucesivos gobiernos han impulsado la modernización de Lima, pero en realidad sólo el 30 o el 40% de la población con un nivel de ingresos más alto ha podido beneficiarse de ella; al resto no le quedó más remedio que desarrollar medios alternativos de participación en la ciudad.

Lima	Población	% de población nacional
1820s	50.000	3,9
1920	198.975	?
1940	610.342	13,5
1961	1.797.844	17,0
1972	2.840.000	21,5
1981	4.419.000	25,0
1993	6.321.173	27,9

La primacía de Lima dentro de Perú ha aumentado progresivamente a lo largo del siglo. Su población, una proporción insignificante durante el primer siglo de la nación, aumentó con el decrecimiento de las enfermedades y la mortalidad entre la población que todavía no había alcanzado edad de procrear, y más tarde con la migración interna. Lima acogió el 50,4% de los inmigrantes entre 1940 y 1960; esta atracción se debía al hecho de que la región metropolitana contenía el 98% de las facilidades financieras de la nación, producía el 92% de los bienes duraderos y el 82% de los productos de consumo. También empleaba al 55% de los servicios civiles y el 45% de los empleados del servicio público, como profesores, médicos, policías y funcionarios sanitarios (ONPU). En la actualidad la población de Lima rebasa los siete millones en una región metropolitana que se extiende por unos 3.000 km^2. Junto a este aumento de población y dominio económico surgió otra Lima, aquella en la que se pasa uno la vida trabajando desde muy temprana edad para vivir modestamente y que ahora sigue siendo la mayor parte de la metrópolis. Cada vez es más difícil para los privilegiados de Lima aislarse de la realidad y la pobreza que existe a la vuelta de la esquina.

1. Lima, ciudad de los reyes

En la década de 1950, los estudiantes de primaria eran introducidos a la fundación de Francisco Pizarro de 1521 mediante una visión de la pompa y la ceremonia que rodeaba a la corte del virreinato, y el poder y riqueza ejemplificados por las casas de la moneda y

aduanas, que supervisaban los convoyes de plata peruana hacia España. Un profesor inusualmente emprendedor (considerando el predominio de la enseñanza de memoria del sistema educativo de entonces) nos hizo poner atención en la distribución del centro de la ciudad. Ésta seguía las directrices de la Corona en lo que se refiere a la Plaza de Armas: la Catedral y el palacio del obispo colindante ocupaban un lado, el Municipio el lado contrario, el palacio del virrey estaba en el tercero, y el cuarto, que fue con anterioridad la sede de la muy odiada Inquisición, ahora estaba ocupado por unos gigantescos almacenes. Los famosos balcones que circundaban, con su calado, dejaban pasar las brisas y ofrecían una vista de la calle, pero negaban al mismo tiempo el mínimo atisbo de sus misteriosos interiores; tenían vistas a la Unión de Jirón, la calle principal, y eran de tradición morisca adoptada por los españoles e idealmente apropiada a los climas secos y calurosos. Fuimos conducidos al Palacio de la Torre Tagle para apreciar el esplendor de las mansiones de las eminencias españolas, con su enfoque hacia el interior de sus patios adornados con fuentes decorativas y plantas, que disminuyen en tamaño y decoración a medida que aumenta la distancia de la calle y su asociación con el servicio de la extensa casa y su séquito de sirvientes.

Reconocíamos el estatus de la Iglesia en esta empresa colonial; su riqueza está simbolizada en la hoja de oro incrustada de las capillas de la catedral y muchas de las iglesias del centro, y su poder en las torturas llevadas a cabo por la Inquisición. Una aterradora excursión a las catacumbas debajo de la iglesia de los franciscanos nos recordó vivamente la insignificancia del cuerpo para lo religioso, con sus corredores macabros, decorados con diseños florales hechos con vértebras y huesos de dedos y costillas, conduciéndonos a receptáculos enormes con forma de botella, cada uno lleno de su designado hueso. La presencia abrumadora de la Iglesia se aceptaba como natural: algunos profesores empezaban sus lecciones con el Ave María, los católicos se preparaban para su primera comunión y les llevaban a confesarse una vez al mes en horas de colegio. Algunas niñas llevaban cordones de nudos que se usaban con las togas moradas, como en las procesiones del Señor de los Milagros.[3] A este acontecimiento acudían el presidente y su gabinete, ya fuera militar o civil. Se guardaba la cuaresma y muy poca carne estaba a la venta los viernes.

No es necesario mencionar que se sabía muy poco sobre el otro lado de la ciudad, sobre los aventureros, embaucadores y parásitos que observó Mateo Rosas de Oquendo, un escritor español, al final del siglo XVI en su poema "Lima":

> Un visorrey con treinta alabarderos,
> por fanegas medidos y letrados,
> clérigos ordenantes y ordenados,
> vagabundos, pelones caballeros.
>
> Jugadores, sin número y coimeros,
> mercaderes del aire levantados,
> alguaciles, ladrones muy cursados,
> las esquinas tomadas de pulperos.
>
> Poetas mil de escaso entendimiento,
> cortesanas de honra a lo borrado,
> de cucos y cuquillos más de un cuento,
>
> de rábanos y coles lleno el gato,
> del sol turbado, pardo el nacimiento,
> aquesta es Lima y su ordinario trato.

Aún se hablaba menos sobre la superficialidad y la parte más indefensa de la sociedad, perversamente satirizadas por Esteban de Tegrella en la época de la corte virreinal de Teodoro de Croix en 1798, en *Lima por adentro y afuera*. Llegamos a leer algunas de las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma (1833-1919), que presentan una burla mucho más sutil de las pretensiones de la era colonial tardía.

En realidad, Lima era una ciudad de adobe y polvo, a falta de piedra para la construcción en los alrededores. El mármol de Carrara y la piedra eran importados para la ornamentación de la catedral, pero el estuco de yeso camuflaba la mayor parte del adobe mientras que la mayoría de las casas conservaban su color pardo natural. Los edificios de dos pisos eran poco comunes y estaban construidos de quincha, mimbre cubierto de barro sobre una estructura de madera, mientras que los tejados eran planos y precintados con barro. La Pla-

za de Armas era una extensión de arena y como los adoquines del río eran la única piedra disponible, hacían una superficie desnivelada y la mayoría de las calles seguían siendo caminos de tierra. La ciudad, aunque de un diseño regular, estaba sucia e insuficientemente equipada con agua e instalaciones sanitarias. Por esta razón, Lima fue asolada por epidemias devastadoras de viruela y fiebre amarilla. La vacuna contra la viruela fue introducida en 1803. Estas enfermedades y la mortalidad de un cuarto de los recién nacidos por enfermedades contagiosas explican los bajos índices de crecimiento que llevaron al total estancamiento en el siglo XVIII.

Lima era en la época de la Conquista, un refugio para los colonizadores y, sobre todo, un punto de control, un lugar donde hacer gala del poder y riqueza propios de los escalones más altos de la sociedad y las clases dominantes; los actos más bajos y aquellos que los llevaban a cabo eran escondidos y no formaban parte de la sociedad. Además, la gente de Lima estaba obsesionada con la pureza de la sangre determinada por el lugar de origen. Los europeos blancos estaban en la cúspide; sus descendientes peruanos estaban ya mezclados y se consideraban inferiores. Casi dos siglos después, el censo de 1790, en el que la cifra de españoles alcanza más de una tercera parte de la población, distinguía entre nueve categorías, incluyendo cuarterones y quinterones. Éstos representaban diferentes mezclas de blancos, mulatos, negros y orientales, aparte de indios nativos; casi un quinto de la población eran esclavos negros y fueron registrados alrededor de mil chinos. Las ocupaciones más comunes eran las de funcionarios, religiosos, comerciantes y otras que presumiblemente llevaban a cabo los servicios más humildes exigidos por la ciudad. Lima era principalmente un canal a través del cual se organizaba la colonización, y como tal, un parásito que se alimentaba de la riqueza producida en otros sitios, sin proveer de servicios materiales a cambio.

2. La independencia o el neocolonialismo económico

Perú consiguió la independencia en 1821, pero la confusión, la destrucción y las luchas entre numerosas facciones durante el período subsiguiente pudieron solamente ser controladas por la única ins-

titución intacta, la armada "victoriosa". Los primeros presidentes estaban enteramente ocupados intentando acabar con sus oponentes; llevó la mitad de un siglo el que un civil ganara la presidencia en unas elecciones predominantemente urbanas y en las que sólo participaban varones cultivados.

La independencia pareció realzar más que disminuir el papel de Lima como administrador nacional y como portavoz y conducto con lo extranjero, predominando esta situación hasta nuestros días. Los factores más destacados fueron la centralización del gobierno, cuyas decisiones eran incuestionables durante las dictaduras militares o civiles, la debilidad de las provincias, cuyos recursos naturales mantenían a los gobiernos, y la importancia creciente de productos, inmigrantes, tecnología y cultura venidos del extranjero.

La centralización fue fomentada por la "preburocratización"[4] (Harris), la cual explica la estructura política particularmente frágil en Perú. El carisma, el nepotismo y a menudo la corrupción han caracterizado a políticos y gobiernos, más que sus principios o un sentido de servicio. Los gobiernos siempre se han inclinado a sobornar a la oposición, no cobrando impuestos o no afectando sus propiedades, o bien con ventajas fiscales, si favorecen el comercio e intereses extranjeros. Mientras tanto, Lima se benefició de los empleos oficiales; de hecho, los excesivos trámites burocráticos asociados con operaciones rutinarias han estado vinculados a las dependencias del gobierno con exceso de personal y llenas de seguidores del partido.

Las ganancias de la exportación de materias primas sustentaron a los gobiernos. En los primeros años de la independencia, éstas derivaban de las concesiones otorgadas para recoger y exportar guano desde los islotes cercanos a la costa y para explotar los yacimientos de nitrato del desierto de Atacama en el sur del país. Ambos productos tenían una gran demanda en Europa y alcanzaban precios muy altos. En la década de 1920, los ingresos de materias primas como el algodón, el azúcar y el cobre en un período de altos precios en el mercado mundial respaldaron préstamos considerables de bancos europeos y estadounidenses. A partir de finales de la década de 1950 y a lo largo de los años sesenta, Perú se convirtió en el mayor exportador del mundo de pescado, la mayor parte en forma de harina de pescado, cuyo factor de alto crecimiento contribuyó a la intensificación de la

cría industrial, especialmente de aves de corral, en Europa y América. Los precios de los minerales también eran muy elevados. De nuevo, el gobierno pudo obtener préstamos internacionales considerables. El hecho de que el país pudiera hacer uso de los recursos agrícolas, acuáticos y minerales, incluso de una pequeña concesión de petróleo, a menudo le protegía de los ciclos irregulares de determinados productos. Desdichadamente, estas ganancias imprevistas raramente incrementaron la acumulación sostenible de capital, y aunque Lima se beneficiaba de la inversión a corto plazo, debía pagar un precio alto en momentos de escasez.

A principios del siglo XIX, se pagaba a los funcionarios de la capital con lo recaudado del guano y los nitratos, en vez de establecer impuestos sobre la renta. Por otra parte, las elevadas ganancias de estos productos tentaron a Chile a invadir el territorio desértico boliviano colindante, un vecino al que Perú había prometido proteger. Las fuerzas combinadas de peruanos y bolivianos no podían competir con los invasores. Los cuatro años de guerra terminaron en 1883 con la ignominia peruana de Lima bombardeada, incendiada y ocupada, la destrucción de la mayor parte de la infraestructura en el sur del país y la cesión de la provincia más meridional a Chile. Llevó toda una década recuperarse, pero el *boom* de la década de 1920 acabó súbitamente con el *crack* en Wall Street de 1929, que también causó el derrocamiento del gobierno. La inestabilidad crónica que siguió incluyó el asesinato del presidente sucesor y la imposición de un régimen militar. El restablecimiento posterior fue atenuado por la pérdida de mercados durante la segunda Guerra Mundial y la reconstrucción de Europa.

Los Estados Unidos sustituyeron a Europa como socio comercial dominante, particularmente durante la presidencia de Kennedy, cuando la Alianza por el Progreso simbolizó la creencia de que el desarrollo podía ser impulsado por una década de inversión intensiva. Desdichadamente el rápido crecimiento las décadas de 1950 y 1960 se detuvo con la creciente deuda internacional y el fervor reformador de un gobierno militar. La recesión de la "década perdida del desarrollo" duró hasta principios de 1990, acentuada por el terror de Sendero Luminoso, cuyas bombas dejaron a oscuras a Lima entera, arrancando su red de suministros, derribando torres gigantes de transmisión y volando coches por los aires; mientras tanto, refugia-

dos andinos llegaban a la ciudad huyendo de las brigadas asesinas. La recuperación posterior duró poco, ya que el gobierno de Fujimori se hizo más dictatorial y corrupto, desmoronándose cuando huyó del país. Cada etapa estuvo marcada por la creciente penetración de capital extranjero, mientras que los fracasos del ciclo económico anunciaban un cambio político importante; en ningún sitio tuvo su entrada o posterior retirada más repercusiones que en Lima.

3. La Lima de principios de la república

Los primeros beneficios tuvieron un leve efecto en el entorno construido de Lima. El Estado reconstruyó los palacios del presidente y el arzobispo, y otros símbolos de la cultura, como el Teatro Nacional y la Plaza del Acho, la plaza de toros, pero la ciudad todavía era principalmente una masa de edificios de adobe de uno o dos pisos salpicada de iglesias: había cincuenta y seis conventos e iglesias y alrededor de tres mil viviendas. Las calles seguían sin estar asfaltadas. Los limeños continuaban siendo esencialmente caballeros con propiedad rural, funcionarios del gobierno, gente de Iglesia, comerciantes a pequeña escala y los demás, cuya función era mantener a estos últimos. Así, la ciudad no se había extendido demasiado fuera de sus murallas de 1585. Sin embargo, su participación creciente en el mercado internacional se dejaba notar; la ciudad atraía tanto a individuos como a compañías, que introdujeron una industria y tecnología variadas en la capital.

Los extranjeros eran los innovadores de Lima; los estudios muestran de qué manera los europeos dominaban su industria. Los ingleses eran responsables de las más grandes fábricas textiles de algodón; un francés creó una fábrica de sombreros; un español fundó el molino de harina más grande. Un italiano y un británico montaron plantas para extraer aceite de las semillas de algodón y aportaron otras muchas iniciativas, mientras sus compatriotas invertían en fábricas que producían pasta y galletas. Backus y Johnson fue la primera fábrica de cerveza; otro inglés montó un taller de muebles. Un estadounidense produjo cerillas de materiales importados. En la década de 1880 apenas había una empresa de propiedad enteramente peruana.

Mientras tanto, firmas como WC Grace, de origen británico, jugaban un papel muy importante en la economía. Actuaba como agente marítimo y representante de una amplia gama de proveedores de equipamiento industrial europeos y norteamericanos; se encargaba de los artículos de importación y exportaba algodón y azúcar, principalmente mediante el uso de sus propias embarcaciones. Sus actividades se centraban en Lima, ya que Callao proporcionaba el fondeadero más protegido y representaba el puerto principal. Los extranjeros también hicieron notables contribuciones a la infraestructura de la ciudad, la educación y las comunicaciones. La primera planta hidroeléctrica fue creación de un suizo con socio peruano. La Escuela de Ingeniería se creó y fue dirigida durante treinta años por unos cuantos polacos contratados por el gobierno. Un chileno y un argentino empezaron el primer periódico, *El Comercio*; los descendientes de su socio panameño, los Miró Quesadas, lo han dirigido hasta nuestros días.

La escala de todas estas actividades era comparativamente pequeña; Lima todavía estaba aislada en medio del desierto. Los bienes tenían que ser transportados por mar al norte o al sur del país, mientras que el itinerario de los trenes-mula hacia el interior, seguía siendo como en tiempos de la exportación de plata por parte de los españoles. Las nuevas fábricas se situaban principalmente en la periferia, pero todavía lo hacían en una zona compacta, aunque aldeas en los campos entre esta zona y el mar empezaban a sentir su presencia, como en Miraflores. Cada vez más la "otra" Lima, aquella de los que no estaban asimilados como sirvientes en los palacios de las eminencias ni como empleados o artesanos, se amontonaba en edificios decrépitos e insalubres. Un informe médico a principios del siglo XX estimaba que el 77% de la población estaba alojada en condiciones inadecuadas y que debía ser introducida una solución como "la adoptada por la ciudad de Glasgow". Tal desconcentración fue facilitada por la instalación de un tranvía eléctrico entre el puerto de Callao y Lima; sin embargo, fueron los extranjeros y las familias más ricas los que empezaron a trasladarse poco a poco. Esta tendencia se acentuó durante la presidencia de Leguía (1919-1930).

Mi padre, un representante de una compañía proveedora de maquinaria a plantaciones e industrias costeras, llegó a Lima en 1921.

Sus primeras impresiones estaban lejos de ser halagüeñas, a pesar de que él mismo era originario de un barrio pobre de Birmingham. Los barcos transoceánicos todavía tenían que anclar lejos de la costa, la mercancía y los pasajeros tenían que ser transportados al puerto en pequeñas embarcaciones. Callao, aparte de las naves de mercancías, consistía en un puñado de casuchas horribles fabricadas en su mayor parte con estera.[5] Para llegar a Lima había que servirse del tranvía o del burro, pero la mayoría de la gente iba a pie. La misma Lima era muy calurosa, polvorienta y estaba abarrotada de gente y moscas, aunque las calles principales ya estaban cubiertas con adoquines de asfalto comprimido. Sin embargo, todo esto iba a cambiar, ya que 1921 era el año del centenario de la independencia nacional y el presidente Leguía y el alcalde de Lima prometieron modernizar Perú.

La política de Leguía transformó Lima sin ninguna duda, estableciendo procesos que pudieran atraer capital privado y producir de esa manera una mayor acumulación de capital. Los recursos nacionales actuaron una vez más como palanca para conseguir crédito extranjero y así realizar inversiones de capital, que pocas veces hicieron mella más allá de la capital, aunque los correspondientes decretos incluían a muchas otras ciudades. Grandes inversiones en infraestructura permitieron que Lima se desarrollara. Nuevas redes de suministros ampliaron el sistema de alcantarillado y de agua potable y los tanques de Atarjea eliminaron el cieno que obstruía el sistema. Un impuesto añadido a la venta de tabaco financió la expansión de la red de tranvías eléctricos. Nuevas carreteras unieron Callao con el barrio de Miraflores, y éste con las playas de Barranco y Chorillos. El fundo Beatriz, colindante con el casco antiguo, fue comprado y urbanizado; varios ministerios se instalaron allí. Todas estas obras eran el orgullo del presidente, que llamó al bulevar de Miraflores con su nombre, mientras que calles menos importantes tenían los nombres de sus padres, mujer, hermano y uno de sus hijos.

Estas carreteras fueron una revelación para la mayoría de los peruanos; tenían la forma de bulevares parisinos de doble vía, con paseos centrales plantados con árboles. Las familias más ricas empezaron a abandonar el casco antiguo para instalarse en estos bulevares. Satisfacían allí sus fantasías arquitectónicas: había un castillo medieval almenado con torrecillas (construido con adobe), tejados de gui-

jarros de madera angulados para la nieve como las del Bosque Negro, casas-rancho californianas (una variante del modelo español), casas urbanas de la Francia del siglo XIX y casas de campo italianas y británicas. Una innovación todavía más asombrosa era que estas casas estuvieran rodeadas de jardines bien cuidados, que el público podía ver a través de sus vallas decorativas. Esta exposición exterior se puso de moda, y el gobierno la reprodujo con la creación de un círculo de parques rodeando la parte antigua de la ciudad y la construcción de monumentos conmemorativos, algunos de los cuales fueron donados por comunidades extranjeras para celebrar el centenario. Mientras españoles, italianos, chinos, americanos y japoneses contribuían con arcos ornamentales, fuentes y estatuas, los alemanes, más prosaicos, edificaron una torre ornamental con un reloj en el parque de la Universidad. Los británicos construyeron el primer estadio de Lima.

Esta avalancha de construcción y expansión inició una fuente duradera de acumulación de capital para aquellos afortunados propietarios de la tierra adyacente a estos bulevares, ya que el impuesto sobre las propiedades que se beneficiaron de estos servicios representaba sólo una fracción del aumento del valor de la tierra, transformada de la noche a la mañana en terrenos urbanos de primera. También inició la especulación del terreno e impulsó la propiedad como inversión alternativa a la de vivir de las rentas; el arzobispado construyó el primer rascacielos de Lima (34 m) para alquiler de oficinas. La expansión ayudó y al mismo tiempo fue estimulada por el aumento de la propiedad de automóviles. La exhibición de un coche destrozado con el lema "Despacio se va lejos", en un cruce principal de carreteras en 1927, da cuenta de los nuevos problemas causados por los nueve mil vehículos que circulaban por las calles de Lima sin ningún tipo de regulación.

El proceso de modernización no estaba limitado al entorno construido; la Primera Guerra Mundial había aislado a la élite de Europa y creó la necesidad de establecimientos educativos alternativos. Las comunidades extranjeras dirigían los más prestigiosos para mantener su lengua y cultura localmente, proporcionaban programas bilingües y muchas innovaciones. Los italianos utilizaban los métodos de Montessori, la escuela anglo-peruana enseñaba inglés a futuros políticos e incluso presidentes, el Colegio Alemán se atrevió a enseñar a

chicos y chicas juntos. En la época en que Leguía llegó al gobierno, estos establecimientos estaban expandiendo su influencia al sector de la enseñanza secundaria. Los Hermanos de la Salle y los Hermanos Maristas fueron invitados a Perú para establecer escuelas de secundaria. De manera más notable, las oportunidades para las mujeres aumentaron: una metodista norteamericana creó la Lima High School for Girls, al mismo tiempo que las monjas americanas inauguraron Villa María, con un currículo especial para chicas de "clase alta".

Las clases medias emergentes, que fueron las más beneficiadas por el aumento de oportunidades creado por el Estado y los negocios privados y que representaban el principal apoyo del gobierno, apreciaron la importancia de la educación. Leguía advirtió la necesidad de mejorar el sistema estatal, cuyo énfasis en las humanidades a expensas del desarrollo científico revelaba sus orígenes religiosos. Para ello, belgas y americanos fueron contratados como asesores del recientemente creado Ministerio de Educación y para dirigir la Escuela Normal, que prepararía a futuros profesores. Se inauguró la primera biblioteca pública. El ministerio fundó la primera estación de radio (Radio Nacional) para informar al público; fue presentada con un programa muy "culto", compuesto de música clásica europea y del "Elogio a la Limeña" de Ricardo Palma, transmitido en las principales plazas públicas. Estaciones privadas posteriores ganaron audiencias más numerosas con sus programas de música popular y radionovelas. En 1928 el Estado abrió la primera escuela de enseñanza secundaria para chicas y una escuela profesional de mujeres para enseñar confección y ciencias domésticas, a instancias de una mujer excepcional, Gabriela Fanning. Se estaba haciendo aceptable para una mujer respetable dejar la casa y trabajar en tiendas y oficinas.

La sociedad reflejaba una actitud más moderna y cosmopolita; empezó a mirar hacia el exterior y a compartir actividades de ocio propias de comunidades expatriadas. Las mujeres estaban más liberadas, cambiando sus vestiduras oscuras y largas por otras más cortas, por atuendos más vivos; incluso los trajes de baño eran de una sola pieza, que cubría el tronco y dejaba al descubierto la pierna entera; se abrieron salones de belleza y los cosméticos se pusieron a la venta sin reserva. Miss Perú (en realidad de Lima) participó en el concurso de belleza de Miss Universo en 1929, e incluso el charlestón se bailaba

en algunos clubes. Un camarero del Hotel Maury hizo el primer pisco sour, esa deliciosa mezcla de brandy peruano (pisco) con zumo de lima, azúcar y clara de huevo que se ha convertido en la bebida nacional. Las asociaciones de expatriados eran muy variadas, desde las abiertamente culturales como la Alianza Francesa, el British Council o el Circolo Italiano, hasta las más deportivas (el Club de Fútbol y Cricket de Lima) o las de carácter voluntario. La más elegante y duradera de estas últimas era el servicio de bomberos, que los nombres de sus máquinas conmemoraron (Francia Nº3, Italia Nº2, Bretaña Nº1, etc.) durante la mayor parte del siglo XX. Ser bombero era extremadamente peligroso; mi padre recuerda cómo en una ocasión, en un incendio, mientras un humo denso penetraba en el interior del laberinto de un viejo edificio, el equipo de bomberos quedó sumergido hasta la cintura en una piscina de grasa fundida que se filtraba desde un almacén propiedad de un chino.

El *boom* se basó en los elevados precios de unos cuantos artículos de lujo y el crédito extranjero, pero se detuvo abruptamente con el *crack* de 1929. Leguía había hipotecado las concesiones de guano, había expedido acciones en mercados norteños con los auspicios del Banco Italiano y el Standard Union de Nueva York, y también había aplicado un impuesto del 10% a los productos de importación. La recesión resultante diezmó los precios de los productos exportados e importados e hizo que las acciones tuvieran más valor como obras de arte que como valores de compensación. Se declaró el estancamiento; el país luchaba por pagar sus deudas. Las concesiones de guano fueron finalmente recuperadas en 1960.

4. La Lima de los años 1950 y 1960

El siguiente ciclo de expansión reflejó otra coyuntura especialmente favorable en la expansión del mercado mundial: los elevados precios de los productos de exportación, el impulso por parte de la Comisión Económica de América Latina para invertir en industrias de sustitución de importaciones, y el crédito internacional barato. Las empresas internacionales luchaban para instalar una gama de nuevas industrias; Lima tenía trece plantas de automóviles a princi-

pios de 1960, a pesar de la estrechez del mercado nacional. Basada puramente en la ensambladura de piezas ya elaboradas, la industria no obstante absorbió bastante mano de obra, tal y como hicieron otras industrias, por ejemplo, la farmacéutica o cosmética y las fábricas de procesamiento de alimentos. Lima era también un centro para la producción de harina de pescado, aunque ésta se abandonó debido al olor nauseabundo de huevos podridos que permanecía en la ciudad durante los días de garúa. Esta industria fue creación de un peruano que, como representante de una compañía de piensos americana, reconoció su potencial. La publicidad implicada en este tipo de mercado atrajo una corriente acelerada de inmigrantes provinciales hacia la capital.

La sociedad de Lima era más cosmopolita que nunca; había recibido contingentes de judíos que huían de los nazis, españoles que escapaban de Franco, y europeos del este, de la invasión de la Unión Soviética. Muchas de estas personas tenían educación y comenzaron una amplia gama de pequeñas empresas. Las comunidades de expatriados residentes se veían a menudo afectadas con las renovaciones de empleados de compañías internacionales. Estos inmigrantes tenían una mayor educación que sus precursores, quienes se habían hecho a sí mismos. También eran mucho más adinerados y podían permitirse casas de cemento diseñadas por arquitectos y construidas en barrios prestigiosos como el de San Isidro, situado alrededor del Club de Golf Lima, o el de San Antonio. Nuevos distritos rellenaron el espacio entre el casco antiguo y la costa, y se extendieron hacia Callao; grandes almacenes modernos surgieron para servirles y las más prestigiosas tiendas empezaron a huir de la congestión y falta de aparcamiento del centro.

Los niños de estas nuevas agrupaciones asistían principalmente a las escuelas establecidas por las comunidades de expatriados. La escuela a la que yo iba, San Silvestre, era típica: en primaria se dividía la instrucción entre el plan de estudios peruano y el extranjero, en este caso inglés; el inglés predominaba en la secundaria, que terminaba con los exámenes del Cambridge School Certificate en seis o siete asignaturas. El British Council contrataba profesores procedentes de todo el mundo anglohablante; nos lo pusieron difícil con los acentos escocés, canadiense, irlandés o neozelandés al principio de

cada año, pero muy pronto todo el mundo hablaba un inglés "internacional" común. Niños de veintiún nacionalidades diferentes asistían a San Silvestre en 1961, aunque dos terceras partes de los estudiantes eran peruanos; la "lingua franca" utilizada en el patio de recreo era el español, pero un español enriquecido con palabras que encendían nuestra imaginación, extraídas de todas las lenguas de nuestros amigos.

En este contexto los niños aceptan diferentes maneras de hacer las cosas como algo natural, aunque los padres a menudo se sienten perdidos. Esto se hacía evidente en las fiestas de cumpleaños. Sabíamos que no era necesario vestirse de gala para la fiesta de un amigo inglés y que seguramente jugaríamos a buscar el tesoro y al escondite. Se preferían los pantalones vaqueros en la del americano, ya que probablemente jugaríamos al balón o subiríamos a los árboles, pero llevaríamos nuestras mejores galas a la fiesta del peruano. En la del primero, los regalos se abrían nada más llegar, pero se dejarían para más tarde en la del último. La comida en las fiestas de los europeos y americanos consistía en lo mismo: gelatina y sándwichs; el pastel de cumpleaños casero se cortaba y comía tan pronto como se soplaban las velas. Nos servíamos los platos cargados de bocaditos, empanaditas y galletas en las casas peruanas; los periódicos extendidos en el suelo recogían las migas que caían. El pastel de cumpleaños era una ocasión espectacular, decorado con un hada rodeada de flores de azúcar, o un castillo, o la casa de pan de jengibre de Hansel y Gretel; nunca se cortaba en la fiesta. Los padres europeos y americanos esperaban que cada niño llegara y se marchara a la hora estipulada en la invitación. La hora peruana[6] era de rigor entre nuestros amigos peruanos y los padres normalmente se quedaban un rato para conversar y beber algo cuando venían a recogernos. Sus fiestas se convirtieron gradualmente en reuniones de adultos, y se llevaban a los niños medio dormidos a casa. Estos contrastes creaban numerosas ocasiones de ofensa involuntaria, particularmente entre las familias que estaban de paso, las cuales siempre se preguntaban por qué sus invitados no llegaban a casa a tiempo, mientras que los peruanos pensaban que eran poco amistosos por no quedarse un rato a conversar.

La comida era otro símbolo importante de una cultura cosmopolita. Una negra cantaba "tamales, ricos tamales" en la calle, segui-

da de cerca por la huevera china. Los bollos que se vendían en la tienda de la esquina eran de pan francés y las *baguettes* se pusieron al alcance de la mano cuando el *delicatessen* de Miraflores importó hornos especiales. Comprábamos nuestros alimentos en The Kitchen Door, que llevaban unos ancianos americanos; más tarde, los primeros supermercados vendieron sobre todo productos procesados importados, como cereales para el desayuno, mermeladas y queso. Todo el mundo compraba las verduras en el mercado más cercano, pero las salchichas eran austriacas, italianas o húngaras. Salíamos a comer en pizzerías y chifas.[7] Además, la televisión y los cines, que normalmente mostraban películas de Hollywood o películas de vaqueros mexicanas, no sólo nos exponían a una corriente constante de productos y marcas americanas, sino también a su estilo de vida.

Mientras tanto, otra Lima estaba surgiendo. Aquellos que frecuentaban únicamente oficinas modernas y grandes almacenes para clases altas, a los que sólo podía llegarse en coche, evitaban fácilmente las casonas abarrotadas, las habitaciones metidas en solares vacíos con servicios compartidos y las casas antiguas subdivididas; sin embargo, los cientos de chabolas de paja surgidas de la noche a la mañana en tierra yerma estaban mucho más a la vista. Los esfuerzos del Estado para proporcionar viviendas modernas a aquellos que no podían permitírselas eran insuficientes; eran demasiado caras e inapropiadas para los pobres. El elevado nivel de calidad hizo subir el coste, mientras que la demanda de grandes sumas como entrada y las garantías o la prueba de unos ingresos estables para pedir préstamos dejaron fuera al artesano autónomo o al comerciante. Por consiguiente, las viviendas estatales iban dirigidas a funcionarios y trabajadores del Estado, profesores, policías y trabajadores de la salud. Los verdaderos pobres, que deseaban salir de los tugurios insalubres donde vivían, no tenían otra opción que invadir la tierra donde poder construir sus casas.

La respuesta cambió con el tiempo. En los años 1950, el gobierno militar de Odría envió allí bulldozers; las invasiones fueron interpretadas como un desafío a su autoridad y como actos ilegales. Los políticos en regímenes civiles vieron las barriadas[8] como una estrategia política, intercambiando promesas de ayuda en infraestructura por votos. Los urbanistas, informados por el trabajo precursor del antropólogo americano William Mangin y el arquitecto británico

John Turner, cuyas observaciones sobre la vida y las luchas de los habitantes influyeron tanto en la política global subsiguiente, eran más conciliadores; observaban que las ventajas de trabajar con los colonos eran mayores que los problemas que conllevaban. Sin embargo, el progreso era lento, debido a que los urbanistas tenían relativamente poco poder en los regímenes mientras que la alta sociedad peruana pintaba a esos habitantes como la escoria de la sociedad que nadie quería en Lima. La revista más importante de la comunidad empresarial alegaba que:

> Mendocita es una de las muchas barriadas que existen como llagas purulentas en el cuerpo de la hermosa Lima. En medio del desorden, la suciedad y la desesperanza, incontables seres humanos viven en casuchas miserables, en las que el sol parece avergonzado de entrar. A lo largo del laberinto de callejuelas, docenas de chabolas hechas de barro y paja se apilan una sobre la otra, cada una exudando el hedor de la pobreza extrema y profunda. Abrirse camino por las callejuelas es arriesgar la propia vida en manos de un matón armado. En este enjambre de humanidad, principalmente procedente de las provincias, algunos tienen trabajo pero muchos no… forman una armada de gente resentida, desconfiada y agresiva preparada para hincarte el diente al primer signo de falta de atención. (*Caretas* 1961)

Tales actitudes, que reflejaban la superioridad consciente de una élite, llevaron a los militares a sublevarse en 1969 para eliminar a una "oligarquía" que todo el mundo percibía como dueña de una parte abrumadora de los recursos del país, y también como obstáculo para los cambios esenciales que el desarrollo del país necesitaba.

5. La Lima contemporánea y la cultura chicha

La Lima de hoy no es la Lima de hace apenas diez años. El recién llegado se encuentra con una cultura chicha (Ludeña Urquizo), o sea, una mezcla de costumbres de diferentes capas sociales llegadas de todas las regiones del Perú, además del exterior. En la música popular se encuentran rasgos del merengue y el huayno andino, un poco

de pop americano y una inyección de la cumbia colombiana. La arquitectura es otro ejemplo de esta cultura chicha. Salpicados en la ciudad se encuentran edificios estilo Miami, Las Vegas y otras ciudades hispanohablantes de los Estados Unidos, y también bloques de apartamentos y oficinas "sin estilo" que se pueden hallar en cualquier parte del mundo. En medio están las residencias copiadas de las revistas arquitectónicas de Europa o Japón, y las viejas casas de adobe y quincha, que todavía perduran en el casco y los barrios antiguos. En las afueras se encuentran las casitas de pueblo construidas en bloques, cuarto por cuarto, a medida que logran adquirir los materiales, acercándose a los barrios más lujosos encerrados defensivamente tras altas murallas o hileras impenetrables de bambú. La confusión generada por los deseos de ser moderno y de expresar ideas foráneas a la vez está generalizada en el fenómeno chicha. Me quedé atónita cuando descubrí los pocos inmuebles que quedan de mi niñez en la calle principal de mi barrio de Miraflores, pintados en colores vivos "para conservar lo histórico", cuando fueron construidos un siglo después de la era colonial y el municipio había insistido, a pena de multa, en el uso de colores claros desde comienzos de siglo. Pero el colmo de la chicha tiene que ser la designación de Leticia, la primera invasión-barriada en 1936, como sitio "turístico".

El presidente Fujimori, respaldado por el Banco Mundial y el FMI, introdujo la política del liberalismo y la privatización con un vigor que raramente se encuentra en un país endeudado. Compañías de todas partes del mundo acudieron al festín; en poco tiempo las utilidades de Lima pertenecieron a compañías españolas, americanas, chilenas, brasileñas, a veces con accionistas peruanos. Esta bonanza financió un auge de inversión desenfrenada en bienes raíces; el 83% de los depósitos bancarios del país estaban en Lima, el 53% del PBI y el 50% de la actividad constructora fue generado allí. El entorno construido fue transformado en una década.

Zonas residenciales, como San Isidro y partes de Miraflores, se convirtieron en una especie de centro financiero global con apartamentos y oficinas de compañías multinacionales, hoteles de cinco estrellas, restaurantes y bares de igual categoría. Se construyó una vía exprés (con pases a desnivel para no estorbar la ruta) para unirla directamente con el aeropuerto internacional, y éste fue extendido sus-

tancialmente. Los residentes no excesivamente ricos fueron expulsados hacia San Antonio o barrios más modestos. Se proyectaba utilizar las playas públicas de la costa para construir más hoteles, restaurantes y clubes privados, ya que el Estado había construido la Avenida Costanera de cuatro carriles en la base de los riscos y una nueva Ciudad Costa Verde. Los mercados abiertos y las calles comerciales han ido desapareciendo, reemplazados por centros comerciales como el enorme Jockey Plaza New Town. Para el Estado, así como para las compañías multinacionales, la clase alta y la media alta en el caso de que le alcancen sus ingresos, estas inversiones representan la globalización.

Mientras tanto, el barrio Gamarra se encuentra en el noreste de la ciudad, aplastado entre el antiguo mercado de abastecimientos y un barrio totalmente tugurizado. La zona comprende 1.400 microempresas de tejido y confección de ropa instaladas en edificios de todo tipo, incluyendo talleres bastante pequeños. Unas 60.000 personas han encontrado empleo allí, aunque la mayoría en condiciones infrahumanas. El 70% de la producción en estas ramas se encuentra en ese lugar; el valor de su producción sobrepasa los 600.000 dólares al año (Zubiate Vidal). Su población vive en barrios consolidados que nacieron de invasiones en el desierto y que ahora se extienden por más de 50 kilómetros hacia el norte y el sur de la ciudad histórica. Los barrios más antiguos necesitan mejoras y acondicionamiento por su alta densidad de población y la calidad de la construcción original. Todavía falta extender los servicios de agua y desagüe en las afueras de una ciudad que sigue creciendo. Pero en estos arenales también hay cabinas de comunicaciones electrónicas y muchachos que consultan internet. Para la mayoría de la población de Lima metropolitana, que ahora abarca unos siete millones de peruanos, más de la cuarta parte de la población nacional, éstos son los rasgos de la globalización.

Traducción de Elena Solá

NOTAS

1. Este término fue acuñado en un seminario de la ONU/UNESCO en Bangkok en 1956. Se refería al hecho de que en Asia la proporción de la población urbana respecto a la rural se estimaba más alta que en Europa o Norteamérica en periodos equivalentes de desarrollo; daba por sentado que los inmigrantes eran empujados hacia la ciudad y que, como consecuencia, se produciría más miseria urbana.
2. Friedmann y Lackington mantuvieron que un excesivo proceso de urbanización disminuiría la propensión hacia el ahorro y desviaría los escasos recursos de las inversiones de alto rendimiento hacia aquellas de bajo rendimiento.
3. El Señor de los Milagros original era una pintura realizada sobre una pared que resistió un terremoto devastador, a diferencia del resto del edificio.
4. El término se refiere a la formación de instituciones estatales antes de aquellas con presentación política, un rasgo común en las primeras colonias.
5. Estera es el material tejido de juncos y utilizado o bien solo o bien cubierto de barro, muy común en la construcción en esos tiempos.
6. Al menos una hora más tarde que lo estipulado en la invitación.
7. Restaurantes chinos.
8. En Perú el término se aplica solamente a las poblaciones ilegales establecidas en tierra de nadie y construidas gradualmente por los residentes.

BIBLIOGRAFÍA

Basadre J. (1964) *La historia de la Republica del Perú*, Tomos VII y IX, Lima: P.L. Villanueva.

Caretas, 7/VI/1961.

Centro de Estudios de Población y Desarrollo (1972) *Informe Demográfico del Perú*.

Delgado, C. (1968) "Hacia un Nuevo esquema de composición de la sociedad en el Perú", *América Latina* 2.3: 57-74.

Friedmann, J. (1986) "The World City Hypothesis", *Development & Change* 17(1): 69-84.

Friedmann, J. (1995) "Where We Stand: a Decade of World City Research", en Knox, P.L. & Taylor (eds.) *World Cities in a World System*, Cambridge: Cambridge University Press.

Friedmann, J. y Lackington, J. (1967) "Hyperurbanization and National Development in Chile", *Urban Affairs Quarterly* 2.

Harris, R.L. (1983) "Centralization and Decentralization in Latin America" en Che-

ema, G.S. y Rondinelli, D.A.(eds.) *Decentralization and Development*. Sage.

Mangin, W.M. (1967) "Latin American Squatter Settlements: a Problem and a Solution. *Latin American Research Review* II.3: 65-98.

Lowder, S. (1973) *Aspects of Internal Migration in Peru: two case studies*, tesis doctoral, Universidad de Liverpool.

Ludeña Urquizo, W. (2002) "Lima. Ciudad y globalización. Paisajes encontrados de fin de siglo", en *El desafío de las áreas metropolitanas en el mundo globalizado*, Barcelona: Institut d'Estudis Territorials.

Matos Mar, J. (1967) *Estudio de las barriadas limeñas*, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Oficina Nacional de Planeamiento Urbano (ONPU) (1968) *Esquema Director 1967-1980*. Lima.

Turner, J.F.C. (1965) "Lima's barriadas and corralones: suburbs versus slums", *Ekistics* XIX.

Turner, J.F.C. (1967) "Barriers and channels for housing development in modernising countries", *Journal of the American Institute of Planners* 33 (3).

Turner, J.F.C. (1968) "Housing priorities, settlement patterns and urban development in modernising countries", *Journal of the American Institute of Planners* 34: 354-363.

Zubiate Vidal, M. (1998) "Gamarra un complejo urbano", *Construcción* Nº 136 Marzo.

Visiones de Caracas: promesa y desencanto

Mark Dinneen
Universidad de Southampton

El crecimiento rápido de Caracas en la segunda mitad del siglo XX fue un factor crucial en la transformación de Venezuela de una sociedad predominantemente rural a mediados del siglo a la nación más urbanizada de América Latina para los años 1990. En las cuatro décadas más intensivas de su expansión, Caracas pasó a ser de una ciudad de 263.000 habitantes en los años 1930 a una metrópolis de 2.944.000 a principios de los años 1980 (Gilbert: 51). Como resultado, Caracas ofreció nuevas facilidades para la producción artística y hubo acontecimientos importantes en muchas áreas de expresión cultural, como, por ejemplo, las originales interpretaciones de salsa que emergieron de muchos barrios pobres en la década de 1970, pero al mismo tiempo aumentaron los problemas urbanos debido a la imposibilidad de incorporar la población creciente a las estructuras existentes de la ciudad. Los esfuerzos hechos por parte del Estado para expandir los servicios básicos, como la vivienda económica y la salud, fueron sumamente insuficientes. La pobreza urbana, el crimen, la congestión, el deterioro de los servicios y la contaminación se convirtieron en temas primarios de preocupación. Si algunos escritores y cineastas han intentado capturar la creatividad de la vida cultural de la ciudad, muchos otros han visualizado la Caracas moderna en términos mucho más pesimistas, presentando un medio urbano cada vez más fragmentado y desordenado que, más que cualquier otra cosa, genera la marginalidad, la alienación, la frustración y la violencia.

Sin embargo, en las primeras décadas del siglo XX, Caracas representaba la promesa de la modernidad para muchos venezolanos. La novela más célebre del país, *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, expresa esa esperanza. Publicada en 1929, la obra narra la lucha, cuyo resultado determinaría el futuro de Venezuela, entre las fuerzas de la barbarie, asociada con el atraso, la ignorancia y el despotismo, y las de la civilización, basada en el progreso económico y la democracia política.

Los valores civilizados –el orden, la ley, la razón y la modernización– que son triunfantemente implantados en los llanos agrestes e ingobernables por el héroe, Santos Luzardo, proceden de Caracas. Los absorbió ahí, durante sus años de mocedad pasados en la capital, y luego muchos años más estudiando en la universidad para hacerse abogado. Para Gallegos, partidario del reformismo liberal, el desarrollo de Venezuela dependía de la expansión de la moderna civilización urbana.

Aunque escritores anteriores habían ambientado sus obras en Caracas, Guillermo Meneses, que empezó su carrera literaria en los años 1930, fue el primero en llevar a cabo en su ficción una exploración crítica y a fondo de la vida de la capital en la cual exponía las contradicciones del desarrollo urbano en Venezuela y desafiaba las suposiciones optimistas sobre sus beneficios para el futuro del país. Sus primeras obras retrataron vívidamente las aspiraciones fracasadas de personajes de la clase obrera, cuyas esperanzas son alentadas por las oportunidades aparentemente ofrecidas por la ciudad, pero luego defraudadas, o por injusticia, o desgracia, o sus propias limitaciones cuando intentan realizar sus sueños. Su novela de 1939, *Campeones*, narra las historias de cuatro amigos, jóvenes mulatos de la clase obrera, resueltos a lograr la fama y la fortuna en Caracas. Para tres de ellos, el deporte profesional promete una vida más fácil y llena de comodidades. Teodoro y José Luis se hacen beisbolistas, mientras que Ramón elige el boxeo, pero ninguno de ellos consigue un éxito duradero. Distraídos por otras atracciones de la vida urbana e incapaces de someterse a la disciplina demandada por sus deportes, nunca llegan a desarrollar su talento satisfactoriamente, y sus ambiciones terminan en fracaso y frustración. Sus vidas se degeneran, con todas sus ilusiones perdidas. Sólo el cuarto miembro del grupo, Luciano, sobrevive, no persiguiendo un sueño, ni llegando a ser campeón de nada, sino tomando su lugar en las filas del proletariado urbano, trabajando como albañil, y sintiéndose contento y satisfecho tras relacionarse apasionadamente con una mujer. La sordidez de los barrios humildes de la ciudad, de sucios callejones de barro y casas pobres, es destacada mediante el contraste que Meneses establece con la hermosura de la playa cercana de Maiquetía, que provee un oasis natural para los cuatro jóvenes. En la obra de Meneses, Caracas deja de ser sencillamente un telón de fondo de ciertos acontecimientos para formar parte activa del drama representado por

cada uno de sus personajes. Su narrativa, particularmente su enfoque sobre las zonas más necesitadas de la ciudad, con sus bares sórdidos y prostíbulos, y su desesperanza y su violencia, sirvió de inspiración para generaciones posteriores de escritores inquietados por los cambios rápidos que estaban impactando la ciudad.

En las décadas de 1950, 1960 y 1970, los ingresos generados por la industria petrolífera estimularon el comercio dentro de Caracas, además de grandes proyectos de construcción urbana. Olas de inmigrantes internos escapándose de las condiciones deterioradas en las zonas rurales, y un significativo número de inmigrantes europeos, aceleraron vertiginosamente la expansión de la capital. Estos dramáticos cambios socioeconómicos influyeron en la vida cotidiana de los caraqueños, con la incorporación de nuevas formas de comportamiento social conduciendo a la desaparición de muchas tradiciones que se habían mantenido vivas durante tantas generaciones. El deseo de rescatar del olvido estas costumbres perdidas, asociadas con otra época de la historia de Caracas, antes de la intensiva reconstrucción del espacio urbano y la explosión automotriz, sería expresado en una serie de crónicas citadinas. Ya en 1948, Lucas Manzano publicó *Aquel Caracas*, una colección de retratos costumbristas recordando con nostalgia vivencias del pasado, y más de medio siglo más tarde, *Caraqueñerías: crónicas de un amor por Caracas* (2003), de Rubén Monasterios, documenta humorísticamente, por ejemplo, los cambios que han ocurrido en las formas de ganarse la vida en la capital, en los ritos del cortejo amoroso y en las costumbres gastronómicas. Es revelador que uno de los poemas más conocidos y más citados en Venezuela hoy día es *Vuelta a la patria*, escrito en 1876 por Juan Antonio Pérez Bonalde, tal vez el mejor poeta del romanticismo venezolano. Es una canción del desterrado que expresa añoranza por su Caracas natal, todavía un pueblo provincial en aquel entonces: "Caracas allí está; sus techos rojos / su blanca torre, sus azules lomas / y sus bandas de tímidas palomas / hacen nublar de lágrimas mis ojos".

Sin embargo, de mucha más preocupación para los escritores caraqueños de los años 1950 y 1960 era la aguda desigualdad que caracterizaba el desarrollo urbano de aquellos tiempos. Mientras en el centro de Caracas aparecieron las torres modernas y anchas avenidas con tiendas elegantes, en los cerros cercanos los que no tenían los re-

cursos para vivienda formal, cuyo número aumentaba cada año, construían crudas chozas de bahareque, madera vieja y hojalata. Los ranchos, como pronto se denominarían estas casas pobres, proliferaron rápidamente para formar cinturones de miseria que atrajeron la atención crítica de muchos escritores. El resultado era una abundante literatura de denuncia social que protestaba contra las deplorables condiciones de vida sufridas por los habitantes de esas nuevas barriadas. Uno de los ejemplos más notables son los cuentos de Arturo Croce. Los de su colección *La ciudad aledaña*, publicada en 1959, describen vívidamente el ambiente de los ranchos, con su falta de servicios básicos, y narran las consecuencias trágicas que resultan de la pobreza desesperada y el abandono experimentados por sus habitantes. Los personajes de Croce, intentando sobrevivir en condiciones de vida sumamente precarias, y descubriendo que no hay oportunidades alternativas, caen en la mendicidad, el crimen y la prostitución. Algunos de ellos consiguen empleo y trabajan duro y honradamente, pero la explotación de su mano de obra es tan fuerte, y sus derechos objeto de tanto abusos, que ni sus vidas ni sus esperanzas mejoran. La condenación de Croce de las injusticias que ve en los cerros es enérgica, pero muchas veces los protagonistas de sus cuentos parecen ser las víctimas impotentes de un ambiente opresivo, atrapados sin escape, todo su potencial para cambiar las condiciones de su existencia brutalmente aplastado.

Como otros escritores de tendencia denunciadora, Croce retrata una Caracas de agudas divisiones sociales, donde se ensancha la brecha entre los ricos y los desposeídos a medida de que se expande la metrópolis. A este contraste le fue dado una fuerte representación visual en las películas de los cineastas de los años 1950 y 1960 que querían explorar los mismos problemas sociales. Repetidas veces aparecían en la pantalla vistas panorámicas de Caracas, los ranchos destartalados en primer plano y los rascacielos del centro de la ciudad ahí abajo, a lo lejos. Esas tomas aparecen frecuentemente en las películas de Román Chalbaud, que tuvo mucho éxito como dramaturgo antes de convertirse en el cineasta venezolano más conocido del siglo XX. Ha dedicado casi toda su amplia obra cinematográfica a la investigación de la cultura urbana marginal de Caracas. Su primer largometraje, *Caín adolescente*, adaptado de una de sus obras de tea-

tro, se estrenó en 1959. Cuenta la tragedia de un joven y su madre que llegan a Caracas del campo para empezar una nueva vida, pero pierden su inocencia y sus valores morales dentro de la cruel realidad que se vive en el ambiente de los cerros. No es sólo que la riqueza y la modernidad de la capital quedan distantes, fuera de su alcance, sino que, explotados y aprovechados por otros, se sienten degradados y desprovistos de dignidad. Chalbaud trata a sus personajes marginales con cariño y simpatía. Son los defectos crónicos del desarrollo socioeconómico del país que explican su comportamiento nada honrado, o inclusive violento, dentro de una ciudad en la cual prevalecen el egoísmo, la corrupción y una falta de verdadera democracia.

Esta visión predominantemente negativa de Caracas, enfocada en las zonas marginales superpobladas que dan origen a la frustración, la criminalidad y la violencia, es la que dominaría el cine venezolano por varias décadas, y que aún de vez en cuando sigue apareciendo hoy día. Muchas de estas películas sobre la vida de los cerros han tenido gran éxito entre el público. A miles de caraqueños les han permitido conocer un mundo tan cercano y sin embargo tan alejado de su experiencia personal, demasiado hostil y peligroso para entrar en él. En 1977, *Soy un delincuente*, largometraje de Clemente de la Cerda sobre la violencia urbana, batió el récord de taquilla de una película venezolana. Sigue los efectos brutales del ambiente de los cerros caraqueños sobre un joven envuelto cada vez más en el crimen y el narcotráfico, y que al final muere ametrallado por la policía. La denuncia contra la desigualdad social se subraya al término de la película, cuando una declaración escrita informa al público que los ingresos nacionales del petróleo han subido otra vez.

Inspirado por el mismo sentido de compromiso social, el movimiento documentalista que emergió en los años 1960, y que fue tan importante para el desarrollo del cine venezolano, hizo una enorme contribución a la exploración crítica de la vida caraqueña. Los muchos cortometrajes resultantes captan en diversas y chocantes imágenes los contrastes sociales de la capital, como *La ciudad que nos ve*, producido por Jesús Enrique Guédez en 1967, que combina entrevistas y escenas de la vida cotidiana para ofrecer una profunda percepción de la lucha constante de los habitantes de los ranchos. Aunque casi todos estos documentales fueron llevados a cabo con un presu-

puesto muy limitado, muchas veces experimentaban con una variedad de técnicas de filmación y efectos de sonido para expresar una visión particular de las mismas condiciones sociales. Buen ejemplo es la obra documental de Ugo Ulive. *Caracas: dos o tres cosas*, de 1969, yuxtapone imágenes contrastantes de la ciudad, como la bulliciosa vida comercial del centro y la miseria desoladora de los cerros, acompañadas por grabaciones de radio que mezclan radionovelas, anuncios y noticias sobre huelgas y la escasez de medicinas en uno de los hospitales. Mucho más estremecedor es *¡Basta!*, del mismo año y del mismo cineasta, que presenta al país en un estado de desintegración social. Muestra a caraqueños acomodados haciendo sus compras en las calles céntricas con escenas más escabrosas, como la autopsia de un cadáver, los pacientes de un hospital psiquiátrico y guerrillas marchando por la selva. Termina argumentando que la única solución es la transformación radical de la sociedad mediante una revolución. Con respecto a los documentales sobre Caracas de aquel entonces, es importante mencionar el extraordinario espectáculo multimedia, *Imagen de Caracas*, que tuvo lugar en 1968, organizado para conmemorar el cuarto centenario de la ciudad. Se combinaron imágenes cinematográficas con la proyección de diapositivas, acción teatral, música, sonidos, pintura y narración para relatar de forma dramática la historia de Caracas desde su fundación hasta el presente. Este proyecto vanguardista, el más ambicioso y original de su tipo realizado en Venezuela, y la creación colectiva de más de cien artistas de distantes disciplinas, dejó una herencia muy significativa. La excepcional calidad artística y técnica del evento animó a cineastas a pensar más profundamente en la dimensión estética de su trabajo cuando trataban las realidades sociales y culturales de la nación y su capital.

En los años 1960 se registró un cambio notable en la manera de tratar la temática social de la ciudad, tanto en la literatura como en el cine. Nuevas corrientes artísticas universales fueron implantadas en Venezuela por artistas jóvenes que habían participado en grupos de vanguardia y que abogaron por la renovación de la expresión cultural venezolana. De este proceso emergieron nuevas indagaciones literarias sobre las complejidades de la moderna vida urbana y su efecto en el caraqueño. Fue Salvador Garmendia quien produjo los resultados más destacados. En vez de dar al lector una visión externa

de sus personajes y protestar enérgicamente contra su trato inhumano, Garmendia penetra dentro de ellos, explorando su mundo interior, lleno de frustraciones, temores y angustia. Son los conflictos del individuo, agudizados por la vida agobiante de la ciudad si no directamente producidos por ella, que predominan, y cualquier denuncia de las condiciones sociales es meramente implícita. Garmendia introduce dentro de la literatura venezolana el tema de la enajenación urbana. La mayor parte de su obra, técnicamente sofisticada y penetrante psicológicamente, se enfoca en Caracas, presentándola como un ambiente desolador que produce sólo la desesperación para la mayoría de sus habitantes. Es por eso que la primera novela de Garmendia, *Los pequeños seres*, de 1959, representa un hito en la literatura urbana venezolana, ya que abre paso a la exploración del impacto destructivo de la vida urbana fragmentada y competitiva en la psique humana. Es el relato de un día en la vida de un funcionario público, Mateo Martán, aunque rupturas cronológicas permiten el acceso a su pasado. Su vida ha sido vacía, dominada por la rutina y la banalidad. Martán representa todos los oficinistas, "pequeños seres" insatisfechos, que Garmendia había descubierto en Caracas, productos de la expansión de la burocracia en una ciudad creciente. Al morir su jefe, Martán, con muchos años de servicio, es el candidato obvio para sustituirlo, pero su desempeño como subordinado durante tanto tiempo, siguiendo las mismas pautas monótonas, ha destruido la iniciativa y el empuje necesarios para una posición de tal responsabilidad. El velorio de su jefe le hace meditar sobre el transcurso de su propia vida, y se aflige por un amargo sentimiento de fracaso y mediocridad, tan fuerte que le impide romper con su pasividad y pasar a la acción para cambiar su estado de ánimo. Intentando comprender la causa de su angustia, vaga por las calles de la ciudad, visitando bares, un prostíbulo y un circo, pero todo le parece tan artificial, transitorio y sin sentido que sólo sirve para aumentar su confusión y agravar su enajenación. Su condición psicológica se deteriora y acaba suicidándose.

La Caracas recreada por Garmendia es una ciudad en turbulenta transición. El autor nos da descripciones detalladas de su mezcolanza de barrios viejos, nuevas avenidas, edificios modernos y lujosos, y pobres casas desmoronadas. Al lado de la Caracas modernizada está la Caracas que se ha dejado atrás; los viejos caserones descuidados

que son vestigios de otra época y los ranchos amontonados en los cerros. Dentro de este ambiente urbano tan apabullante, los personajes creados por Garmendia se sienten perdidos, desorientados y aislados. Las facilidades y servicios ofrecidos por la ciudad proveen nada más que un consuelo pasajero; no pueden llenar el vacío interno que sufren. Ángel Rama observa que, para Garmendia, el medio urbano "... es sobre todo un sistema de vida al cual no logran adaptarse totalmente los personajes, insatisfechos por la febril artificiosidad urbana" (Rama: 109). Garmendia varía el ambiente de sus obras, presentando distintos distritos de Caracas e introduciendo individuos de distintas clases sociales, pero un factor común une todos sus personajes: un malestar espiritual producido por aspiraciones frustradas y sueños que no se han realizado. Su novela de 1961, *Los habitantes*, nos presenta una familia de la clase obrera, que vive en un barrio humilde de la ciudad, y que sufre problemas financieros después de que el padre, Francisco, pierde su trabajo como camionero. Esta situación agrava los conflictos dentro de la familia, y cada miembro, cada vez más aislado, intenta escaparse de los problemas del presente por medio de la fantasía, o en la forma de recuerdos idealizados del pasado, o de sueños de una vida diferente. La clase media profesional está representada en *Día de cenizas*, novela de 1963, que relata el descenso hacia la autodestrucción del protagonista, un frustrado abogado caraqueño llamado Miguel Antúnez. Éste anhela lograr éxito como escritor, pero le falta el talento necesario. Nunca puede vivir la vida que quiere. En vano, busca aliviar su profundo desencanto mediante la bebida y el sexo, pero termina perdiendo el control de la realidad y el suicidio es su única salida. Dentro de la gran ciudad, los personajes de Garmendia luchan contra una brecha creciente entre sus deseos y sus posibilidades reales, y su sentido de fracaso les corroe el espíritu, con consecuencias muchas veces desastrosas.

Otra visión de Caracas se presenta en varias de las novelas que se inspiraron en las intensas luchas políticas que sacudieron Venezuela en los años 1960, cuando la guerrilla hostigó al gobierno. En estas obras aparece como una ciudad no sólo caótica y salvaje, sino también sumamente tensa, donde la violencia política puede estallar en cualquier momento. El ejemplo más notable es *País portátil*, de Adriano González León, novela publicada en 1968. De los varios planos narra-

tivos que componen la obra, el principal describe el viaje en autobús realizado por el protagonista, Andrés Barazarte, guerrillero urbano, del este al oeste de Caracas, para reunirse clandestinamente con sus camaradas. Mientras seguimos el lento tránsito del autobús, constantemente detenido por el denso tráfico, múltiples imágenes vívidas captan el ambiente y la actividad frenética de la ciudad, donde prevalecen la congestión, el desorden, la contaminación y el ruido implacable. La impresión generada es de una metrópolis que ha crecido desenfrenadamente, sin planificación, desgarrada ahora por una violenta lucha política, expresada por medio de descripciones de manifestaciones, eslóganes que condenan el imperialismo norteamericano, gases lacrimógenos y patrullas de policía armada. Durante su viaje, los pensamientos de Andrés son interrumpidos regularmente por recuerdos de su niñez y mocedad en el interior rural del país, lo que permite la yuxtaposición de dos visiones contrastantes de Venezuela, claramente descritas por Juan Liscano en un breve estudio de la obra como "... dos tiempos de vida venezolana: el bárbaro y agreste, pero relativamente sólido, de un ayer provinciano, y el incoherente, compulsivo, desquiciado de un presente inmediato urbano" (Liscano: 91).

En ese mismo año de 1968, cuando la guerrilla, la violencia y los conflictos sociales dominaban la temática de la narrativa urbana, apareció una novela breve que trata un aspecto muy diferente de la vida caraqueña. Se trata de *Piedra del mar*, el primer libro de Francisco Massiani, escrito cuando tenía 24 años, que tuvo rápido éxito. Mediante el lenguaje coloquial empleado por los jóvenes caraqueños de la época, relata las experiencias de un grupo de adolescentes de la clase media, que intentan encontrar su lugar en un mundo turbulento e incomprensible. Se presenta una Caracas bajo un ambiente de constante inseguridad y amenaza de violencia, aunque el tema de esta obra no es la lucha política ni las condiciones sociales, sino los altibajos emocionales experimentados cotidianamente por los jóvenes en su búsqueda de identidad. Durante estos años, al final de la década de 1960 e inicios de 1970, nuevas técnicas literarias y experimentos formales introducidos por ciertos escritores produjeron novedosas perspectivas de las condiciones de vida dentro de la ciudad capital. Un ejemplo admirable es *Rajatabla*, colección de setenta y dos cuentos de Luis Britto García, publicada en 1970. Algunos de ellos,

que demuestran una rica variedad de estilos literarios y parodias de modos de hablar, evocan vívidamente imágenes y ambientes de la marginalidad caraqueña. Por ejemplo, en uno, un niño de la calle explica, con palabras truncadas y mal pronunciadas, las diferentes estrategias que emplea para sobrevivir en la ciudad, robando, mendigando u ofreciendo hacer cualquier trabajito por unas monedas. Otro retrata unos minutos en la existencia de una calle de un barrio pobre, resaltando detalles como charcos de agua podrida, basura esparcida por todas partes, husmeada por un perro callejero, o un niño desnudo que juega en el suelo. Son temas muy familiares, pero que cobran nueva vida debido a la originalidad de los métodos de narración.

En los años 1970 y 1980, artistas venezolanos se interesaron cada vez más por la creatividad cultural en los sectores más pobres de Caracas, dando lugar a un nuevo enfoque de la marginalidad urbana en el cine y la literatura. Se produjeron obras que, en vez de documentar y denunciar la miseria, celebraron la capacidad que tenían los habitantes de los barrios pobres para expresarse de forma original e imaginativa. Este cambio se evidenció particularmente en el cine documental, con cortometrajes como *El béisbol*, de Alfredo Anzola, de 1975, que muestra jóvenes de una barriada de la ciudad improvisando juegos de pelota adaptados a las condiciones restringidas de que disponen. El director Jacobo Penzo fue responsable de unos documentales muy importantes de este tipo. *El afinque de Marín*, de 1980, consiste en entrevistas con los habitantes de una zona pobre en el centro de Caracas donde explican cómo se expresan y se entretienen por medio de la salsa que crean, y en *La Pastora resiste*, del año siguiente, personas mayores hablan de su lucha para proteger su sector, una de las pocas áreas tradicionales que quedaba en la capital, contra los planes para modernizarla. Este último asunto fue tratado de modo muy diferente y original en otra película, *El último reducto*, de Igor Medina, estrenada en 1977. Combinando secuencias documentales de la destrucción de los antiguos edificios de La Pastora con los movimientos retorcidos y dramáticos de bailarines contemporáneos, lamenta el afán de remodelar la ciudad a toda costa, sin importar el valor histórico o estético de lo que se pierde. Como veremos, este deseo de buscar nuevas y más audaces formas de tratar los problemas urbanos, además del intento de afirmar el poder creativo de los sectores

marginales de la población caraqueña, también se manifestarían en algunos de los largometrajes de ficción y obras literarias más interesantes de las últimas décadas del siglo.

El medio urbano sirvió de inspiración fundamental a muchos poetas venezolanos en la década de 1980, especialmente a los integrantes de dos grupos fundados en Caracas en 1981, cuyos propios nombres, *Tráfico* y *Guaire* (nombre del río que pasa por Caracas), indican sus raíces ciudadanas. Rechazaron tanto el verso de compromiso político como el sumamente subjetivo o hermético, e intentaron revitalizar la poesía venezolana, que consideraban estancada, con el lenguaje de las calles caraqueñas, mediante el cual querían vincular su obra poética con las realidades de la vida cotidiana urbana. Afirma el manifiesto de *Tráfico*: "Frente a ustedes surge nuestra mirada realista. (...) Una mirada para la cual el poema traduce los olores más intensos de la calle. Un realismo, sí, pero realismo crítico". La primera frase del mismo manifiesto es una parodia de un famoso verso de Vicente Gerbasi, y se convirtió en el lema del grupo: "Venimos de la noche y hacia la calle vamos". *Tráfico* surgió primero, y era el más ambicioso y coherente de los dos grupos, pero ambos compartían un profundo escepticismo, evidente en gran parte de su poesía, que había resultado de la desilusión con el sistema político bipartidista, la corrupción endémica y las manifestaciones cada vez más acentuadas de la pobreza y la violencia urbana. Como consecuencia, la ironía y el sarcasmo caracterizan muchas obras producidas por estos escritores. La visión de la ciudad que crean es esencialmente negativa. Poetas como Yolanda Pantin, participante de *Tráfico*, y Rafael Arráiz Lucca, el integrante más conocido de *Guaire*, expresan, en un lenguaje sencillo y directo, de tono coloquial, la experiencia paradójica de soledad y vacío engendrada por una metrópolis moderna que tiene más densidad de población y más movimiento que nunca. Javier Lasarte Valcárcel hace un buen resumen de esta visión cuando, refiriéndose a Arráiz Lucca, escribe: "La ciudad es vista ahora como espacio ganado por la rapacería, el ejercicio brutal de los poderes, lo anodino de lo cotidiano, las ilusiones perdidas; como callejón de soledad y sin salida..." (Kohut: 283). Los dos grupos duraron poco, pero dejaron huella en escritores y artistas posteriores.

En las últimas décadas, algunos novelistas y cuentistas han retomado el tema de la marginalidad urbana, investigando otra vez la vida de los cerros caraqueños. Esto no es de sorprender, ya que para finales de los años 1980 Caracas era la ciudad latinoamericana con mayor porcentaje de población viviendo en barrios de chabolas. El ejemplo más notable es la obra de Ángel Gustavo Infante, sobre todo *Cerrícolas y otros cuentos*, publicado en 1987. Resalta por el empleo de un lenguaje oral, basado en la forma de hablar de los habitantes de los ranchos. Los cuentos narran las experiencias cotidianas de esa gente, para quienes el crimen, los asaltos, la droga y la promiscuidad forman parte integral de su existencia. Sin embargo, a Infante no le interesa hacer denuncias o presentar moralejas, y las prácticas culturales de las comunidades del cerro son tan importantes como las condiciones sociales que experimentan. Pero la marginalidad no predomina en la ficción ambientada en Caracas producida en los años más recientes. Se han diversificado los temas tratados, con la capital sirviendo de trasfondo para la presentación de dramáticos acontecimientos políticos, turbulentas relaciones sociales o los conflictos personales del individuo. Algunos autores, dedicándose a la exploración de la historia venezolana en sus obras, han recreado la Caracas de otras épocas, como Ana Teresa Torres en su novela de 1992, *Dona Inés contra el olvido*, que relata casi tres siglos de la historia nacional desde la perspectiva de la mujer. Otro ejemplo es *La última cena*, de Stefania Mosca, de 1991, que se concentra en el siglo XX, documentando los cambios políticos y sociales ocurridos en la ciudad, y que termina con los trágicos efectos del terremoto que estremeció Caracas en 1967.

En el cine venezolano de las últimas décadas, Román Chalbaud continúa siendo el autor cinematográfico que representa Caracas de manera más amplia en su obra. Inventando nuevas tramas, personajes y situaciones conflictivas, ha producido una serie de variaciones de su tema predilecto: la marginalidad urbana, siguiendo los avatares de los desamparados en su lucha por sobrevivir en un mundo donde reina la injusticia social. Mientras algunos críticos han acusado a Chalbaud de falta de originalidad y de repetir la misma fórmula bastante gastada, otros han elogiado la calidad de las películas resultantes. La acción de *El pez que fuma*, estrenada en 1977, se centra en un burdel caraqueño así llamado, y que sirve de microcosmo de

la ciudad entera, vista por Chalbaud, donde los valores humanos se han degradado y la corrupción y la brutalidad tienen una presencia constante. Dos hombres compiten por el amor de la dueña del prostíbulo, desencadenando una amarga y violenta lucha por el poder. Es muy evidente en esta película, producida durante los años del *boom* económico generado por el alto precio del petróleo, la crítica del consumismo desenfrenado y la obsesión por la riqueza fácil. En *La oveja negra*, de 1987, también comenta los valores de la Venezuela del petrodólar. Relata la historia de un grupo de ladrones que viven en un cine abandonado de Caracas, donde desarrollan una forma de vida comunitaria, caracterizada por la solidaridad, la lealtad y el amor. Esta comunidad alternativa es destruida cuando surgen las rivalidades y disputas entre sus miembros, que terminan en enfrentamientos violentos. En 1997, con Venezuela asolada por una profunda crisis económica y política, Chalbaud produjo *Pandemónium, la capital del infierno*, una de sus películas más aclamadas, que mezcla humor, sátira social y escenas grotescas para presentar otra visión de la vida del barrio popular caraqueño. Se presentan otra vez los mismos personajes que viven en la marginalidad, los ladrones, asesinos, policías y políticos corruptos. Desde una casa abandonada, un poeta minusválido transmite música, noticias y poesía por su propia emisora improvisada, ofreciendo una visión alternativa del estado de la sociedad, pero su mundo rápidamente se desintegra, arrollado por el crimen y la violencia que penetran todas las capas de la sociedad. Es una visión sumamente pesimista y presenta una sociedad en el proceso de desplomarse; proceso representado por Chalbaud mediante todos los acontecimientos horrorosos que suceden repetidamente en la capital.

Según Rodolfo Izaguirre, al cine venezolano todavía le falta un cineasta capaz de capturar aspectos más variados, complejos e íntimos de la vida caraqueña. La visión presentada hasta hoy ha sido muy limitada. Explica Izaguirre: "Interferida por el condicionamiento ideológico, nuestra cinematografía parece negada a revelar el alma del país, y deambula por su capital insensible a sus posibilidades protagónicas, a sus deseos, sus secretos y su más profunda aventura" (p. 102). Es verdad que, aunque en años recientes se han producido muchas películas ambientadas en Caracas, generalmente la ciudad se limita a ser un telón de fondo para los acontecimientos y las relacio-

nes humanas que son de interés principal para el cineasta. Sin embargo, algunas de estas películas todavía nos ayudan a comprender las condiciones de vida y problemas socioeconómicos que existen en la Caracas de hoy día. *Tres noches*, por ejemplo, un *thriller* de Fernando Venturini, estrenado en 1998, explora la violencia provocada en la ciudad por el narcotráfico. *Amaneció de golpe*, de Carlos Azpúrua, del mismo año, se enmarca en el impacto del intento de golpe de estado de 1992 sobre cuatro grupos de personas en la capital. De distintas clases sociales, reaccionan a los acontecimientos de maneras diferentes, determinadas por las circunstancias particulares de su vida. Por su parte, *Caracas amor a muerte*, producida por Gustavo Balza en 2000, examina los conflictos generados por el embarazo precoz de una muchacha de una barriada caraqueña. El sacerdote, el médico y varios habitantes del barrio expresan puntos de vista diferentes, mientras que la muchacha se queda sola, sin ayuda, y nunca se tiene en cuenta su propia opinión.

De vez en cuando, sale una película sobre la vida urbana que parece resucitar la denuncia estridente de los años 1960 y 1970, como es el caso de *Huelepega, ley de la calle*, de Elia Schneider, el largometraje venezolano más comentado de 1999. Su tema perturbador, la vida de los niños de la calle en Caracas, suscitó intensa polémica. Combina aspectos del gran éxito del cine venezolano de 1977, *Soy un delincuente*, con ciertas técnicas empleadas en los documentales sobre Caracas de otras décadas, para presentar, mediante un realismo descarnado, el lado más negro de la capital. Tras comenzar con espantosas cifras sobre varios aspectos de la pobreza juvenil, demostrando el alcance del problema, relata la historia de un muchacho llamado Oliver, que, echado de su casa por su padrastro, tiene que aprender a sobrevivir en las calles de una barriada. Los asaltos, el consumo y la venta de drogas y la violencia son las "leyes de la calle", convirtiéndose en elementos integrales de su vida, la cual termina dramáticamente cuando muere baleado, intentando defender a un amigo de la agresión de un policía. Se resalta la vulnerabilidad de estos niños, que, como indica el título, inhalan pegamento para aliviar los efectos del hambre y el frío. La exposición de la sordidez y la degradación moral es implacable. El medio ambiente está contaminado, la vida de la familia se halla muchas veces llena de conflictos y

abusos, la policía es corrupta, y el sistema de justicia no hace nada para enmendar a los infractores menores, que nunca tienen oportunidades para cambiar su vida. El hecho de que los graves problemas sociales que provienen de la marginalidad continúen reproduciéndose, se debe en gran medida a esta debilidad por parte de las instituciones más importantes de la sociedad. *Huelepega* es una película dura y sangrienta, que no ofrece esperanza para las víctimas más trágicas de la marginalidad dentro de Caracas. Parece argumentar que las injusticias urbanas que, hace muchos años ya, inspiraron tantas películas de denuncia son más agudas que nunca, y que es fundamental que el cine venezolano siga dejando espacio para presentaciones cinematográficas de este tipo.

Aunque el cine documental venezolano ha perdido algo del dinamismo de las décadas anteriores, las obras más recientes sobre Caracas muestran la ciudad de manera más compleja y sofisticada que antes. Tienden a concentrarse en los contrastes cada vez más evidentes de la ciudad, no con una denuncia explícita, sino permitiendo que el espectador saque sus propias conclusiones. *Parque Central* (Andrés Agustí 1991) y *El camino de las hormigas* (Rafael Marziana 1993) son buenos ejemplos. Poniendo más énfasis en el esteticismo, muestran la belleza que, a pesar de todo, todavía puede encontrarse en la capital, equilibrando así los aspectos negativos de la vida caraqueña con un sentido de su potencial, que aún no se ha perdido totalmente. *Parque Central* es el nombre de un complejo de torres enormes, construido en el centro de la ciudad en los años 1970, que contiene apartamentos residenciales, oficinas, tiendas, y un imponente Museo de Arte. Se ha convertido en un símbolo de la vida comercial y cultural de la Caracas moderna. La breve película resalta la diversidad de la vida capitalina por medio de un mosaico de imágenes sorprendentes, que contrastan lo moderno con lo tradicional, y el ambiente natural con el social, pero que también evidencian la energía irreprimible de los habitantes de la ciudad. Entre tomas hermosas de las torres esplendorosas, parques y estatuas, la montaña distante, la luna y la aurora, aparecen secuencias de músicos ambulantes, predicadores y jugadores de béisbol. La fotografía de *El camino de las hormigas* es igualmente audaz. La belleza natural del valle de Caracas se presenta mediante imágenes emocionantes de las nubes que cubren y descu-

bren la montaña, la neblina, y el efecto de la luz cambiante, mientras las paradojas de la vida social y cultural son capturadas en una multiplicidad de escenas urbanas. Un juego de golf en un campo lujoso y espacioso contrasta con imágenes impactantes de la notoria cárcel de Catia, y el mundo seductor creado en los anuncios para productos de consumo con la miseria de los ranchos, o el horror de las víctimas de asesinatos examinadas en la morgue. Las voces de varios ciudadanos recuentan los problemas familiares que afrontan diariamente, como la violencia y los efectos de la contaminación, pero secuencias prolongadas de una fiesta muy animada en una barriada demuestran la capacidad que tienen los habitantes de disfrutar a pesar de las circunstancias adversas de sus vidas. Es un documental que presenta una visión multidimensional de la ciudad. Aunque hace frente al deterioro de muchas áreas de la vida capitalina, la rica diversidad de Caracas, los cambios continuos que experimenta y su actividad incesante ofrecen por lo menos un hilo de esperanza.

La búsqueda por la esperanza es aún más importante hoy día, cuando Venezuela está pasando por una de las crisis más graves de su historia, que ha tenido un gran impacto a nivel social y cultural, sobre todo en la capital. Los nuevos conflictos, preocupaciones e iniciativas surgidos como consecuencia de esta situación seguramente servirán de marco de inspiración para muchos escritores y cineastas venezolanos en los años venideros.

BIBLIOGRAFÍA

Gilbert, Alan (1990) *Latin America*, Londres: Routledge.

Izaguirre, Rodolfo (1999) "Una ciudad en busca de autor". *Revista Bigott*, Nº.50, Caracas.

Kohut, Karl (ed.) (1999) *Literatura venezolana hoy*, Frankfurt: Vervuert.

Liscano, Juan (1995) *Panorama de la literatura venezolana actual*, Caracas: Alfadil.

Rama, Ángel (1991) *Ensayos sobre literatura venezolana*, Caracas: Monte Ávila.

Romero, José Luis (1986) *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Eduardo Coutinho: el espíritu del documental

Michael Chanan
Universidad del Oeste de Inglaterra, Bristol

Veamos la primera escena de *Boca de Lixo* (1992) de Eduardo Coutinho. ¿Qué está pasando? El equipo de filmación llega a un vertedero inmenso plagado de gente hurgando en la basura. No les complace precisamente la llegada del grupo, pero la cámara atrae a unos cuantos niños, los más valientes, que la identifican enseguida como un intruso de la esfera pública (así la llamamos nosotros, ellos no), o sea, de un lugar que los expulsó tiempo atrás. De esta manera, en apenas dos minutos y medio, esta expresión ejemplar de un cine autorreflexivo entra y nos invita a entrar en un mundo de otredad.

Si bien es cierto que Coutinho viene siendo hoy en día uno de los documentalistas más destacados de toda América, llegó a esta posición por un camino insólito. Aunque muchos directores empiezan con documentales para luego pasar al cine de ficción, la trayectoria de Coutinho es inversa. Nació en São Paulo en 1933 y formó parte de la generación del Cinema Novo; sus primeros trabajos fueron de ficción, hasta abandonarla para dedicarse al cine documental al incorporarse a TV Globo a mediados de los setenta para colaborar en un programa absolutamente *sui generis* llamado "Globo Reporter". Para entonces ya casi toda la televisión brasileña se producía en vídeo, pero "Globo Reporter" era el único programa que se seguía filmando. Según Coutinho, esto permitía un cierto distanciamiento de los procesos normales de censura interna, además de admitir un estilo distinto, más autónomo, más lento, más abierto a la controversia y a una cierta experimentación.[1] Aprovechó la llamada *apertura*, cuando la dictadura militar relajó mínimamente la censura; pero este espacio de relativa libertad se cerró (¡qué ironía!) al realizarse el programa en vídeo, lo que permitía un control más directo por parte de los que estaban a cargo de la programación. Así, Coutinho deja TV Globo para emplear su nueva experiencia como documentalista en un proyecto abandonado en 1964, a raíz del golpe de estado, sobre el asesinato de un dirigente campesino.

Boca de lixo

Cabra marcado para morrer (Hombre marcado para morir, 1984) trata de la represión de los años de la dictadura militar, y resulta ser uno de los testimonios más profundos sobre la época y sus aporías. Al mismo tiempo reflexiona sobre su propia historia yuxtaponiendo secuencias de actualidad de 1962, recreadas en 1964, y testimonios de principios de los ochenta donde aparecían los mismos actores sociales, entre ellos el propio Coutinho; así, se les veía en épocas y papeles distintos. De esta manera, se transforma en una exploración ejemplar de la representación cinemática de la historia y la memoria. Es difícil imaginar una estética más autorreflexiva que ésta. El resultado es un documental sobre el cine documental, un filme complejo y multifacético que incluso el crítico de cine del *New York Times*, Vincent Canby, llegó a calificar de "incomparable". Cito a Canby no porque sea el sumo sacerdote de la crítica cinematográfica, sino solamente

Edificio Master

para que conste que estas películas se llegan a conocer en el extranjero, pues circulan en festivales y en los grandes centros metropolitanos de la cultura fílmica. Pero también es cierto que no llegan normalmente a un público más amplio, porque los distribuidores consideran este tipo de cine un producto marginal exótico que interesa menos que la ficción, y raramente se proyectan por televisión.

En los años noventa, Coutinho también filmó en video, con un estilo más simple; sin embargo, en su caso era muy distinto, ya que se alejaba del documental televisual homogéneo estándar, que se volvía aséptico y neutro. Los filmes que voy a comentar, *Boca de lixo*, *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2001) y *Edificio Master* (2002), dan la espalda a las grandes cuestiones como la historia para adentrarse en temas de la vida cotidiana, a excepción de *Santo Forte*, que trata de la religión, si bien tal y como se vive en una comunidad obrera. Lo que hace Coutinho en estos filmes es fijarse en un lugar y retratar a la gente que vive allí, sea un vertedero en las afueras de la ciudad, una *favela* con vistas a la bahía de Río o un edificio de apartamentos a una

cuadra del mar. A primera vista estas películas se parecen a muchos documentales de televisión donde habla la gente directamente a la cámara; sin embargo, hay diferencias críticas que se remontan a los lugares, el tipo de gente y los procedimientos del cineasta. (En cierto sentido, lo que se hace en estas películas es tomar como punto de partida la "tele realidad" para luego invertirla y enderezarla otra vez.)

Para empezar, es clave el lugar que se elige, pues permite que la película funcione como microcosmos social sin desligarse del macrocosmos circundante y más allá del cuadro. El principio del "lugar único", pues así lo llama Coutinho, se refiere a una elección geográfica que enfoca un lugar definido, primeramente, por y a través de sus habitantes; y esto a su vez le permite formar una relación con sus sujetos en base a su espacio vital. En cada caso se trata de un espacio delimitado que evoca ciertas características generalizables mientras sigan siendo al mismo tiempo concretas y específicas. Se vincula constantemente, además, con un mundo más amplio, pues la población de cada sitio habla de sus lugares de origen o de otros que visitaron. La dialéctica la establece el lugar mismo, al sentar límites y establecer fronteras que lo definen y lo ubican en el mundo; así, la localidad se vuelve una especie de metáfora extendida de la vida de sus habitantes. El vertedero se vuelve metáfora de la marginalización y el rechazo social, el edificio de apartamentos representa la vida interna del emplazamiento. Y en el caso de *Babilônia 2000*, filme rodado el 31 de diciembre de 1999 en una *favela* con vistas a la bahía de Río, la metáfora se refiere simplemente a las esperanzas de un pueblo al iniciarse el nuevo milenio.

Dado que cada localidad es un poco distinta, cada filme a su vez funciona de manera propia; Coutinho, desde luego, no es rígido en su metodología, sino que la adapta a las circunstancias. *Edificio Master*, por ejemplo, interesa por la forma en que penetra un espacio social nuevo; deja el terreno de los desheredados para entrar en el domicilio de la pequeña burguesía, donde descubre los mundos interiores del individuo aislado y atomizado de la nueva realidad urbana expresados sobre todo en una creatividad privada: escribiendo poemas, pintando y –estamos en Río a fin de cuentas– cantando y bailando. A las demás películas tampoco les falta música, pero en este

caso tiene una resonancia especial en tanto forma muy personal de mantener el espíritu.

En conjunto, estos documentales representan la forma en que se vive en varios medios sociales típicos de una ciudad moderna del tercer mundo llamada Río de Janeiro. Ahora bien; si los lugares son típicos –pues cada ciudad tiene sus hurgadores de basura, sus *favelas*, su pequeña burguesía–, el pueblo que ahí se nos descubre contradice nuestras ideas de lo que configura lo típico. Coutinho descubre en cada lugar una gama extraordinaria de personajes, ejemplares sí, pero de ninguna manera estereotípicos.

Coutinho los investiga a *ellos* en lugar de pedirles sus opiniones. No les interroga sobre lo que piensan en materia de política o cuestiones sociales, sino que les pregunta sobre su vida: dónde nacieron, en qué escuela estudiaron, cómo conocieron a su pareja, si tienen niños, si trabajan, cómo llegaron hasta ahí. En breve, lo que le interesa son las historias personales, únicas de su vida. Nunca emite juicios; les hace preguntas personales y escucha las respuestas con cautela y sensibilidad. No trata de probar una tesis ni de ganar una discusión, y sus películas no analizan causa y efecto ni proponen soluciones.

¿Qué es lo que nos ofrece Coutinho, entonces? Sencillamente, una nueva visión de la vida cotidiana, tierna pero al mismo tiempo impactante. Repasa sus dificultades, sus pequeños placeres, sus temores y frustraciones, sus creencias espirituales, sus amores, sus encuentros, sus amistades, sus lecciones, sus triunfos, y la gente revela al contarlos los síntomas de la desgracia personal y social, pero al mismo tiempo de su sensatez y honradez. Estas historias son tanto más convincentes cuanto tienden a esquivar las categorías sociales estereotipadas que dominan el cine de ficción. Las personas que se nos presentan no son ejemplos de nada; no encarnan categoría alguna ni representan tipos sociopsíquicos: el poblador o habitante de la *favela*, el que vive en los vertederos, el creyente, el pequeño burgués o la pequeña burguesa. A veces, los testimonios se contradicen entre sí, juntándose en un mundo múltiple y heterogéneo de vivencias que apuntan en direcciones distintas; son pequeños cuentos desconectados cuya relación entre ellos es bastante frágil, se vinculan no en una cadena causal sino en un efecto acumulativo. Un testigo hace eco a ve-

ces de otro; lo que percibe el espectador, sin embargo, es una mezcla de palabras, sonidos, imágenes. Lo que no se siente para nada es la presencia de una voz de control, generalizando y clasificando; no hay comentario que centre la narrativa, que le dé un enfoque; al contrario, no hay narrativa global alguna, sólo unas cuantas pequeñas narraciones.

Aunque todo esto implica un concepto del documental, Coutinho es, según Consuelo Lins, colaboradora suya en *Babilônia 2000* y *Edificio Master*, crítico feroz de aquellas teorías que preconizan el cine como imagen, reduciendo la banda sonora a un mero acompañamiento, en vez de reconocer que el cine es un medio plenamente audiovisual que abarca la riqueza y la complejidad del habla, incluso sus silencios, sus ritmos, sus inflexiones, sus deslices y retornos al discurso, sus miradas y gestos, su fruncir de ceños y guiñar de ojos, su levantar de hombros, etc.[2] Coutinho habla de un "cine conversacional" arraigado en la espontaneidad de la expresión oral, con sus improvisaciones y frases inesperadas, sin imponerle esquema preconcebido alguno. Esto no descarta, según él, que haya una idea central previa que guíe su construcción; pero esta idea no tiene el carácter de una hipótesis de trabajo que el filme intenta demostrar a través de una sucesión de encuentros con gente de carne y hueso. Tampoco implica una falta de preparación, que Lins define como la fase de investigación en que se averigua qué y a quién se va a encontrar en el lugar escogido. Los investigadores entrevistan y filman a la gente dispuesta a participar, y el director emplea luego esa información para determinar quiénes van a protagonizar su filme. Una vez completada la investigación, el rodaje se realiza rápidamente en breve tiempo, centrado en los encuentros entre el director y sus personajes.

Esta sensación de encuentro se refuerza mediante el empleo de la cámara en mano, estilo ya conocido de un cierto tipo de reportaje televisivo en que la cámara afronta a su víctima a la puerta de su casa. Este método es el que emplean cineastas como Nick Broomfield y Molly Dinneen, y se remonta de hecho al *Chronique d'un été* (Crónica de un verano) (1960) de Rouch y Morin y los principios del Cinéma Vérité. Coutinho lleva más adelante el estilo, pues a veces emplea dos cámaras, y el montaje pasa de una a otra perspectiva, intensificando la autorreflexividad que se asocia siempre con el Ci-

néma Vérité. Esto representa, desde luego, el polo opuesto a la idea de una filmación observacionista tal como la practica el cine directo norteamericano o, para citar una versión contemporánea, el director francés Nicolas Philibert, que hace como si lo que vemos fuera independiente de la cámara. Aquí, en cambio, lo que vemos se reconoce como algo que saca o incluso provoca la cámara. Es más, Coutinho cuenta con esto, cuenta con el hecho de que sus protagonistas sentirán el evento que produce la visita de la cámara e intentarán entregarse del todo. Es posible que antes les hayan contado a los investigadores las mismas cosas, pero les hará ilusión volverlas a contar ante un nuevo oyente, un nuevo invitado.

Para explicar lo que aquí ocurre, Lins alude con mucha perspicacia a unos comentarios sobre el cine de Deleuze, referidos a ciertos momentos del cine de Pierre Perrault y Jean Rouch cuando el protagonista "se vuelve otro cuando empieza a contar historias sin entrar jamás en la ficción".[3] Algo se ha creado aquí, en el espacio entre palabra y oído, una especie de oralidad en la cual el personaje se reinventa, se recrea al hablar; es una forma de expresión que trasciende la relación entrevistado-entrevistador al constituir un género hablado nuevo en el acto de filmar. El ejemplo más conmovedor, quizás, viene siendo el tartamudo de *Edificio Master,* que comienza diciendo que la entrevista saldrá mal porque tartamudea, y luego pasa a hablar con total fluidez durante unos minutos; cuando Coutinho le pregunta por qué dejó de tartamudear, le sonríe y le dice que habrá sido por voluntad divina.

Momentos como éste, cuando el personaje se transforma en otro ante la cámara, afectan como reflejo al cineasta; según Deleuze, "deben hacerse otros, junto con sus protagonistas, al mismo tiempo que éstos también se transforman". Dicho de otra manera, "el director también se vuelve otro, en la medida en que toma caracteres reales como intermediarios y luego sustituye la historia narrada por ellos por la ficción que él se había imaginado". La paradoja está en que Countinho se hace presente como director constantemente, pero sólo para borrarse en su debido momento.

Este tipo de paradoja, en relación al cine documental, se hizo patente por primera vez con el Cinéma Vérité; Deleuze, sin embargo, señala una cierta diferencia entre sus dos pioneros, el antropólogo

parisino Rouch y el franco-canadiense, Perrault. Para Rouch, se trata de escaparse de la civilización dominante y buscar los fundamentos de una identidad alternativa. Para Perrault, en cambio, se trata de identificarse con su propio pueblo dominado, recobrando una identidad colectiva reprimida y perdida a la que él también pertenece. En este sentido Coutinho se acerca más a Perrault que a Rouch. Según Deleuze, cuando Perrault dialoga con sus protagonistas reales en Québec, no es solamente para eliminar ficciones, sino para liberarlas de los modelos dominantes que las compenetran; en pocas palabras, empleando una forma de narrar contra otra. No es lo real propiamente dicho lo que se opone a la ficción, dice Deleuze, ni siquiera "la verdad" que en la esfera pública siempre significa la verdad según los dueños o los colonizadores, sino la simple capacidad para otra forma de narrar que se encuentra precisamente entre quienes se hallan más marginados de la esfera pública, a saber, los pobres. Su impulso es algo muy sencillo; dice Coutinho, "lo que me interesa es mirar y escuchar al pueblo, y más que nada a los pobres del campo y la ciudad, el Otro social y cultural. Quiero tratar de entender el país, el pueblo, la historia, la vida y a mí mismo, pero siempre en relación a lo concreto, al microcosmos". Richard Leacock caracterizaba el documental como una manera de acumular datos para poder entender qué es lo que pasa. Coutinho fácilmente le podría hacer eco.

Traducción de Mike Gonzalez

NOTAS

1. Eduardo Coutinho, "La mirada en el documental y en la televisión", en P. A. Paranagua (ed) *Cine documental en América Latina*: Madrid, Ediciones Cátedra, 2003: pp. 493.
2. Consuelo Lins, "Eduardo Coutinho", en Paranagua (ed.), p. 228.
3. Gilles Deleuze, *Cinema 2, The Time Image* Londres, Athlone Press, 1989: p. 150.

Lola/Lolo: género y violencia en películas de la Ciudad de México

Geoffrey Kantaris
Universidad de Cambridge

El presente trabajo analiza la intersección de las representaciones de género y violencia en el cine urbano de los años 1990 en México, específicamente el modo en que el género y la violencia se emplean como puntos de referencia que estabilizan el campo discursivo al mismo tiempo que parecen señalar la subversión, desestabilización y transgresión de fronteras dentro de los espacios urbanos y paraurbanos. Tomaré como ejemplo de estos procesos tres películas de la última década: *Lola* (1989), de la más conocida cineasta mexicana, María Novaro; *Lolo* (1991), de Francisco Athié; y *Hasta morir* (1993), dirigido por Fernando Sariñana, película que se podría considerar como "precuela" de *Amores perros* (González Iñárritu 2000) y cuya guionista es una mujer, Marcela Fuentes-Berain.

¿Por qué género y violencia en películas urbanas de la periferia? ¿De qué modo se relaciona el género con la representación del espacio urbano en general y de la violencia urbana en particular? ¿Se puede entender el género y la violencia –al igual que la producción del espacio– como categorías representacionales? En tal caso, ¿cómo se emplean estas categorías representacionales en el encuadre fílmico del espacio urbano y de las interacciones sociales? ¿Los procesos urbanos producen nuevas relaciones de género, o es que el género, en tanto punto de referencia poderoso y estereotipado, sirve para estabilizar, fijar y representar los flujos, dislocaciones y transfusiones de la megalópolis? ¿La violencia resulta ser la expresión a nivel de la calle de tales dislocaciones que pueden tener origen en transacciones globales abstractas y violentas, o sería una práctica representacional que lleva el propósito de "re-habitar" los espacios vacíos de la periferia megapolitana? Éstas son algunas de las preguntas que plantea el cine urbano de fin de milenio en México, que está surgiendo ahora como un género propio con discursos y procedimientos reconocibles, del

que la muy exitosa película *Amores perros* no es más que la punta de un iceberg grande y creciente.

Género y violencia en tanto que categorías representacionales

El consabido concepto del género como categoría representacional –o sea, como conjunto de discursos disponibles para ser combinados y desplegados, impuestos o rechazados– no necesita explicaciones.[1] Pero la intersección del género con las formas de habitar el espacio urbano no ha tenido tanta explicación teórica, aunque en México ha sido objeto del feminismo urbano como fuerza política, por ejemplo, en las recientes manifestaciones contra la violencia y los crímenes sexuales con el fin de reclamar el derecho a la calle para las mujeres. Si examinamos algunas de las películas urbanas más exitosas de los últimos años, se nota una tendencia a equiparar la hipermasculinidad con la violencia. *Amores perros* y *Cidade de Deus* (Mireilles y Lund 2002) son ejemplos de esta tendencia: a pesar del ingenio con que manipulan el lenguaje cinematográfico, ninguna de estas películas tiene una óptica más que convencional sobre el tema del machismo y la ciudad, sin mencionar el alineamiento estereotipado de las mujeres con ciertos valores burgueses en ambas películas, valores que se muestran problemáticos en el contexto de procesos urbanos que son altamente violentos y desestabilizadores.

Muchas películas urbanas contemporáneas contienen de algún u otro modo una proyección del espacio urbano a través de la representación estereotipada de una masculinidad altamente performativa cuya apariencia externa es la agresión y la violencia y cuya cultura se representa con una versión demoníaca del rock y del punk. Los espacios intersticiales ocupados por bandas criminales, una policía corrupta, mirones, predadores sexuales, y prostitutas son profundamente erotizados (cargados de libido), y a veces tales películas no hacen más que reflejar la organización libidinal del espacio urbano que los medios masivos reafirman en sus representaciones cotidianas. Una película reciente, *Nadie te oye: perfume de violetas* (Sistach 2000), se identifica precisamente con tales inseguridades de los medios de co-

municación de masas al proyectar los créditos del principio sobre un trasfondo de reportajes de prensa acerca de la violencia urbana, sobre todo la violencia sexual contra mujeres: el secuestro, la violación y el asesinato. Esta película da una lectura muy interesante de la femineidad adolescente y de los miedos sociales alrededor del cuerpo y la sexualidad femeninos que restringen el campo de acción de las mujeres. Pero lo hace a costa de una representación estereotipada de la masculinidad entre los marginados urbanos en términos de pura depredación sexual, respaldada con una banda sonora de rock duro que hace que el espectador rechace y condene en vez de entender y sintonizar con la cultura urbana de los marginados. Resulta así curioso que las representaciones de ciertos aspectos del género parecen ser fijos, casi icónicos, en películas, como *Amores perros*, cuyos temas tratan de la desestabilización de la identidad en varios campos. Es como si versiones exageradas y espectaculares de la masculinidad y la femineidad se hubieran vuelto ficciones compensatorias en algunas películas, pantallas que sustituyen a una pérdida de lugar, ficciones que reclaman lo que se ha perdido en "el espacio de los flujos".

Como sugiero arriba, las representaciones que hacen los medios de comunicación de la violencia urbana son cómplices de la creación de fundamentalismos reaccionarios: ficciones estabilizadoras, identidades atrincheradas, hasta formas residenciales defensivas. Dentro de los condominios cerrados de cualquier urbe latinoamericana, la delincuencia urbana tiene una dimensión fuertemente imaginaria –mucho más fuerte que su impacto real– que, a través de una fantasía de la transgresión y disolución de fronteras, crea y refuerza una serie de distinciones sociales bastante violentas. Como en el caso de las representaciones del género en muchas películas urbanas, los efectos de la violencia fílmica son difíciles de separar de las fantasías reaccionarias de la otredad que suelen producir una reacción defensiva en el espectador. El teórico colombiano Jesús Martín-Barbero (2001: 134, 247) ha teorizado esta dependencia entre "los medios" y "los miedos" en el imaginario urbano burgués de América Latina, atrapado en un juego mortal de complicidad entre ver y ser visto. Además, las representaciones de la violencia criminal y de la exclusión social se convierten fácilmente en una pantalla que esconde y naturaliza el empleo de prácticas sociales y urbanas violentas por los

Lola

ricos. Esto nos conduce a la paradoja de que la violencia de los invisibles se hace visible (en los medios) para disimular la violencia de exclusión social practicada por los que tienen pleno acceso a la visibilidad pública. Es muy difícil que el cine trate con sensibilidad estas paradojas sin recaer en los fetiches hollywoodienses en cuanto a la violencia, o sea el desplazamiento de la miseria social en imágenes de la violencia criminal.

Sin embargo, varias películas mexicanas antes del *boom* de *Amores perros* muestran un proceso de reflexión sutil sobre la intersección del género, la violencia y el espacio urbano, y parecen experimentar con varias formas de analizar estos fenómenos. Las tres películas que analizo aquí pueden caracterizarse con la siguiente

tipología, la cual podría aplicarse a varias películas urbanas latinoamericanas: *a*) el análisis feminista de estructuras familiares no convencionales tales como familias de madre soltera; *b*) narrativas estilo *Bildungsroman* sobre la masculinidad y la ciudad, particularmente sobre los efectos de la pobreza y la violencia en la masculinidad; y *c*) análisis de las dimensiones miméticas y performativas de la masculinidad y la violencia en un espacio urbano fragmentado y globalizado.

Cine feminista e imaginarios urbanos

En México, a diferencia de los demás países latinoamericanos, existe dentro de la fuerte tradición de cine urbano, un subgénero reconocible de cine feminista hecho por una nueva ola de directoras, productoras y guionistas que empezaron a salir de las dos escuelas de cine en los años 1980. Como señalan Maciel y Hershfield (1999: 250), a finales de esa década, la mayoría de los estudiantes en las escuelas de cine en México eran mujeres, y las películas que empezaban a realizar planteaban un análisis crítico de los iconos de la femenidad sedimentados durante la época de oro del cine mexicano de los años 1940 y 1950: la virgen inocente, la joven seducida y abandonada, la mala mujer y la madre estoica. La más conocida de las directoras es María Novaro, cuyo primer largometraje, *Lola*, se estrenó en 1989, al que le siguió dos años después un filme que tuvo bastante éxito internacional, *Danzón* (1991). Fueron coguionistas de *Lola* la propia María Novaro y su hermana Beatriz.

Lola es de especial interés porque combina la reevaluación de uno de los papeles femeninos más poderosos y problemáticos con una óptica sobre Ciudad de México que carece totalmente de cosmética (Espinasa 1991), apenas cuatro años después del terremoto devastador de 1985 en que fallecieron unas 20.000 personas y que dejó en ruinas a muchos edificios. La acción transcurre en la mayor parte de la zona depauperada de la Colonia Obrera, y en algunas calles de la Roma y del Centro Histórico (Cuéllar 1991), pero la película se niega a cualquier clase de iconografía. La protagonista, Lola (Leticia Huijara), es una joven vendedora callejera, madre soltera de una niña de cinco años. Es una madre falible como cualquiera, frustrada en sus

aspiraciones, decepcionada en el amor, incapaz a veces de hacer frente a sus responsabilidades y que de vez en cuando se lanza al alcohol o a las relaciones sexuales pasajeras. Novaro constata que con esta película quiso "desmitificar a la maternidad, hablar de ella descarnadamente, tal como es, con todo lo que tiene de confuso, de amoroso, de chinga… sin *glamour*, sin deber ser" (cit. Ayala Blanco 1989). La violencia en la película es muy indirecta, y como tal se diferencia de muchas películas latinoamericanas recientes: aquí la violencia es la de la policía que embarga la mercancía de los vendedores callejeros; o la violencia de la pobreza que induce a Lola a robar comida de un supermercado y a prostituirse con el gerente cuando la pillan para evitar que llame a la policía; o se da en forma del constante acoso sexual que sufre Lola, al que responde ambiguamente, pero por último con violencia. Estos ejemplos sugieren que la violencia, que forma una parte tan importante de los típicos imaginarios urbanos, es analizada y tamizada por un filtro y una perspectiva femeninos. De hecho, las dos películas hechas por mujeres mencionadas aquí (*Lola* y *Perfume de violetas*) tienen la característica de que en ellas la violencia se relaciona casi exclusivamente con el género y la sexualidad, mientras que las dos películas que tratan de la problemática masculina apelan directamente al imaginario urbano del miedo y la inseguridad.

La narrativa de *Lola* es deliberadamente antidramática, al enfocarse en las relaciones rotas, las dificultades cotidianas para hacer llegar el dinero, y en la ciudad vivida como espacio carcelario. Lo que más interesa en la película es el modo en que se representan los espacios urbanos, o, mejor dicho, el modo en que se construye un imaginario urbano femenino. Para empezar, muchos de los exteriores urbanos son lugares que frecuentarían más bien mujeres o madres que hombres: los patios de las escuelas, los parques infantiles, las fábricas de ropa. Los modos de habitar y atravesar el espacio son sutilmente –y a veces abiertamente– marcados por el género en esta película, como cuando Lola va en busca de un hombre que la ha piropeado con la intención de satisfacerse sexualmente con él, y lo encuentra en un gimnasio para hombres: mientras Lola lo mira de forma provocadora vemos que está parada al lado de un rótulo donde dice "No se admiten mujeres"; o cuando la vemos emborracharse desesperada al pie de una estatua después de haber dejado a su hija con la abuela, y

la cámara se inclina hacia arriba para revelar que la estatua es un monumento oficial a la maternidad representando a una madre con su hijo. En ambas secuencias, que son típicas en la película, la mirada que se construye para el espectador cinematográfico no es, siquiera implícitamente, la de Lola: en tanto que ella pasea por una ciudad sucia y en franco deterioro, nosotros miramos los edificios a veces arruinados, pero Lola no; escuchamos la superposición irónica del *Stabat Mater* de Vivaldi, pero Lola no. Su cuerpo en el paisaje urbano se vuelve objeto de representación, tanto de la película en un sentido obvio como de los escenarios urbanos en un sentido menos obvio, pero que la propia filmación –el modo de filmar– nos impele a leer como tal.

La fotografía en esta película muchas veces (pero no siempre) trata los exteriores como si fueran interiores, y a veces los interiores como si fueran exteriores. El hecho de que se haya filmado un parque infantil como si fuera una habitación o una cocina, con tomas de ángulos cerrados y confinados, con panorámicas que se ciñen a paredes y rincones y una preponderancia de planos cortos y medios, y que, por lo contrario, se haya filmado una sala como si fuera un paisaje, con la cámara realizando una panorámica de la típica playa hawaiana pintada en el empapelado de la pared como si fuera una playa verdadera, acentúa la sensación de confinamiento de los personajes en los intersticios del espacio urbano. Pero también sugiere una fuerte dimensión imaginaria en la experiencia que tiene Lola del espacio, o, más bien, sugiere que adentrarse en los espacios imaginarios es su manera de escaparse. Dos interesantes secuencias enfatizan esta tensión entre espacios reales e imaginarios y al mismo tiempo sugieren una compleja relación entre el cuerpo, la ropa, el movimiento y el espacio urbano.

La primera tiene lugar inmediatamente después de un espectáculo al aire libre hecho por las niñas de la escuela primaria para celebrar el día de la madre, en que Ana, hija de Lola, toma parte. Las niñas están vestidas con trajes hawaianos y bailan sin mucho entusiasmo para un público compuesto más que todo de mamás. Después del espectáculo, la madre de Lola la critica por no haberle preparado muy bien el vestidito a la niña, "pues no era igual que el de las otras niñas". Esta crítica parece decepcionar a Ana, quien mira para

otro lado, y seguimos su mirada con un corte al plano subjetivo de un enorme edificio en ruinas que unos trabajadores están derribando laboriosamente a mano. Enseguida se realiza un corte seco a un primer plano de un carrete grande de hilo en una fábrica de ropa que confecciona copias locales y baratas de los últimos diseños de moda, que Lola está comprando para intentar revender en la calle. Con excepción de un negociante, la fábrica es un espacio exclusivamente femenino, recorrido por un lento *travelling* en que vemos filas de mujeres sentadas operando las máquinas de coser, espacio que nos recuerda a las "maquiladoras" que emplean una mano de obra barata, ocasional y por lo general femenina. El corte seco, o colisión de montaje, resulta impactante y sugiere una lectura de la fábrica precisamente en términos de procesos urbanos: el trabajo femenino en los talleres de explotación obrera se compara explícitamente con el trabajo físico masculino al aire libre, produciendo de nuevo una confusión entre exteriores e interiores. Además, el trabajo urbano femenino que se muestra en esta secuencia está produciendo la ropa que las mujeres compran precisamente para hacer conformar el cuerpo a tipos de referencia, diseños y modelos "exclusivos", para que puedan habitar los espacios públicos de la ciudad y controlar su imagen en ellos, pero que también controlan y restringen el movimiento, la imagen y el comportamiento, como vemos en el comentario despectivo de la abuela. El negociante, en esta secuencia, le dice a Lola que tendrá que cobrar el diez por ciento sobre unas prendas manchadas que ella está devolviendo y mientras él habla se nota que Lola está en otro mundo. En primer plano se nota un viento sobre su pelo y cara producido por un ventilador, y mientras Lola se sonríe ligeramente y cierra los ojos, se amplifica el sonido del ventilador en la banda sonora, creando la impresión de que Lola está en una dimensión espacial fuertemente imaginaria.

La segunda secuencia tiene lugar en un parque infantil cerca del apartamento de Lola y Ana. Las dos están jugando, y Ana le sugiere a su mamá que jueguen a ser bailarinas. Empiezan a moverse con ritmo, pero Lola hace un baile "exótico" y le dice a la niña que va a ser una bailarina hawaiana. Ana rechaza este estilo de baile –quizás por la decepción que le produjo el comentario de la abuela anteriormente–, se aleja enfurruñada y se sienta en los columpios mien-

tras Lola sigue bailando totalmente ensimismada. La cámara encuadra a Lola contra un trasfondo de muros (del parque) y edificios, moviéndose en otro espacio imaginario. En ambas secuencias, entonces, se da una lenta transición del espacio urbano restrictivo a los espacios imaginarios que se inventa Lola, señalada en ambos casos por la técnica de tomar un elemento de sonido diegético, amplificarlo y añadirle un eco. En este caso es el ruido chirriante del columpio de Ana, que nos recuerda el espacio periférico de un parque polvoriento y pobre en una colonia obrera, el que indica esta transformación del espacio al amplificarse y distorsionarse, convirtiendo un baile estereotipado y estilizadamente "femenino" en puro movimiento corporal. Esta aleación de lo real, lo estereotipado, y lo imaginario produce una lectura de la relación del cuerpo (femenino) al espacio urbano, y al movimiento por este espacio, muy distinta a la que encontramos en las otras películas estudiadas aquí.

(Des)aprendiendo la masculinidad en la periferia urbana

Casi tres años después de *Lola* –a finales de 1991– apareció otra *opera prima*, *Lolo* de Francisco Athié. Aunque el cambio de género en el título parece sugerir que esta película es de una lectura de aquélla, hay muy poco que indique que esté en diálogo con *Lola,* aparte del uso del mismo actor, Roberto Sosa, quien se desempeña como amigo obsesionado de Lola en aquella película y como el protagonista Lolo en ésta. Athié declara en entrevistas que su obra está en diálogo con las películas pioneras de Buñuel de los años 1950 en Ciudad de México, *Los olvidados* (1950) y *El bruto* (1952), y con la novela *Crimen y castigo* de Dostoievski (AFP 1993; Rabell 1992). Mientras que algunos críticos han considerado la referencia a Dostoievski algo pretenciosa, los vínculos con las innovaciones fílmicas de Buñuel, inspiradas en el neorrealismo italiano, son más obvios, a pesar de que *Lolo* no emplea actores naturales. *Lolo* es la historia de un joven obrero que trabaja en una fundición, Dolores Chimal, llamado Lolo, que pierde su empleo por "ausencias injustificadas" al tener que pasar varios días en el hospital después de un atraco en la calle en el día de pago. El verdadero motivo de su despido es el hecho de que se había

Lolo

quejado con los otros obreros acerca del mal pago, pero su misma madre insinúa que él tiene la culpa –o más bien que la culpa la tiene una falla en su masculinidad– por haberse dejado atracar. Lolo se enamora de Sonia, chica que recién se ha mudado al barrio, pero se ve arrastrado hacia el mundo del crimen cuando un descubrimiento lo induce a cometer un robo que cree que será fácil. Mata brutalmente, pero sin premeditación, a una anciana que lo descubre en flagrante delito. La policía detiene a un amigo suyo, pero su primo, que es un policía corrupto, parece saber que Lolo cometió el crimen, y Lolo se encuentra atrapado en una pesadilla cada vez más grande de corrupción, crimen y traición.

El hecho de que el nombre de Lolo sea Dolores, nombre de género ambiguo pero que se usa más a menudo para mujeres que para hombres, sugiere desde el principio que la película va a examinar el significado de la masculinidad. En especial, esta película, única entre

las películas analizadas aquí, cuestiona la ecuación violencia igual a masculinidad (o que la violencia sea necesariamente atributo y elemento esencial de la masculinidad urbana de clase obrera). Lolo se nos presenta como débil, apocado y modesto, miedoso en casi toda la película, muchas veces enfermo en la cama con fiebre, rechazado por la banda de jóvenes marginados, fácil de intimidar, sensible y tierno; las mismas cualidades que lo hacen atractivo para su novia Sonia. No hay otro ejemplo de un hombre tan poco "macho" en el cine urbano contemporáneo de México, y su carácter parece diseñado para trastocar una de las imágenes estandarizadas del género con las cuales el crimen suele convertirse en fetiche en el cine. Esto no quiere decir que la película no se permita cierta organización libidinal del espacio urbano que se dirige al espectador burgués, puesto que la periferia urbana se filma en tonos oscuros y peligrosos, habitada por "los chicos vampiros", jóvenes marginados cuya cultura es, en varias formas, el "no futuro" del punk y del rock.

El punk llegó a América Latina como movimiento marginal entre los jóvenes urbanos a mitad de los años 1980 y siguió vigente hasta mitad de los 1990, más o menos. El teórico urbano colombiano Armando Silva (1992: 124) describe el punk latinoamericano como práctica cultural que tiene la intención de "hacer ver para hacer creer que se está agrediendo". Mantiene que este fenómeno tiene que ver con una cultura posmoderna de efectos visuales y simulacros, pero que también, en su forma latinoamericana, resulta ser un discurso de interacciones culturales y mezclas simbólicas, al ser apropiado de la cultura marginal británica de los años 1970. Martín-Barbero teoriza el rock como discurso de la estridencia que en los años 1990 subsume el punk y se abre mucho más a las culturas telemáticas, convirtiéndose en la expresión perfecta de la cultura fragmentada de la megalópolis:

> en la estridencia sonora del rock se hibridan hoy los ruidos de nuestras ciudades con las sonoridades y los ritmos de las músicas indígenas y negras, las estéticas de lo desechable con las frágiles utopías que surgen de la desazón moral, el vértigo audiovisual y la empatía con una cultura tecnológica en cuyos relatos e imágenes, fragmentaciones y velocidades, los jóvenes de todas las clases parecen haber encontrado su ritmo y su idioma. (2001: 123)

No hay espacio aquí para profundizar en las ramificaciones fascinantes del punk y del rock como discursos urbanos transnacionales de la marginalidad, aunque volveremos al tema de las hibridaciones musicales en el análisis de *Hasta morir*. Además, *Lolo* no toma muy en serio el punk, puesto que lo usa únicamente como imagen de la agresividad urbana y como contraste con la incapacidad de Lolo de emplear estos simulacros de la agresión.[2] Lo interesante del punk en esta película es su relación con el género, puesto que es la hermana mayor y rebelde de Lolo, la irónicamente nombrada Olimpia, quien actúa como jefa de la pandilla de delincuentes marginados que se identifican con el punk, e indirectamente la familia de Lolo vive de sus ganancias.

Nuestro primer encuentro con la pandilla de los "chicos vampiros" sugiere claramente una lectura del punk y del rock en términos de un juego mortal de visibilidad e invisibilidad en los nuevos espacios y ritmos urbanos. Viene en una secuencia cerca del principio de la película que nos muestra el asalto a una farmacia de barrio. La secuencia empieza con un *travelling*, acompañado de unos acordes de guitarra eléctrica, que muestra una por una las caras de los chicos, algunas maquilladas con colmillos pintados, pelo estilizado y ropa negra, sentados contra una pared, aburridos, hasta que Olimpia sugiere que el grupo vaya a buscar "chocolates". Empieza un montaje rápido de una variedad de planos que sintetizan el asalto y saqueo de la farmacia de forma bastante estilizada, con un trasfondo musical rítmico que sugiere una típica película de acción. El montaje termina cuando el farmacéutico logra agarrar una pistola y mata a uno del grupo, el Pelón, mientras se están escapando: hay un corte cruzado muy rápido del plano medio del farmacéutico, pistola en mano, a un plano aparentemente fuera de secuencia temporal de la pierna del farmacéutico que le da una patada al cuerpo del Pelón ya caído en la calle, volviendo inmediatamente al plano del farmacéutico con la pistola todavía en la mano ahora descargada. El efecto de *jump-cut* (salto de imagen) se produce aquí tanto en el tiempo como en el espacio y toma la forma de metacomentario sobre las nuevas temporalidades y espacialidades urbanas en su relación con la misma cultura visual a la cual alude la filmación estilizada de esta secuencia. Estos jóvenes, con sus trajes de vampiro, manejan los códigos del espectáculo, usan-

do la violencia casi como una práctica visual. La naturaleza mortal del juego de visibilidad en este imaginario urbano es enfatizada cuando el vector de la violencia se invierte y el cadáver del Pelón, todavía chorreando sangre sobre la calle, se convierte en objeto de espectáculo para la muchedumbre que acude a mirarlo. La película nos enfrenta así al doble fílmico de nuestra mirada de espectador –o sea, nos enfrenta al proceso de reducción de la violencia urbana a un objeto fetiche de espectáculo dentro de nuestro imaginario urbano– y lo subraya con una toma de grúa dramática que, empezando con un plano picado del cadáver, nos va elevando por encima del nivel de la calle mientras la cámara se inclina hacia el horizonte y despliega delante de nosotros todo el paisaje de la ciudad: alegoría aterradora de la interacción de los procesos urbanos con la violencia de la visión.

Otra secuencia enfatiza los vínculos entre el espectáculo y el análisis del género en esta película. Después de que Lolo ha cometido el crimen, su primo policía, Marcelino (Damián Alcázar), lo recoge en el coche policial. Un plano desde el punto de vista de Marcelino en el interior del coche nos muestra la calle con dos punkeros caminando, el pelo multicolor parado y una grabadora en la mano. Cómodamente instalado en el "espacio de los flujos" descrito por Castells (1996: 376-428), el policía interpreta el espectáculo visual de la calle como nosotros interpretaríamos una película, proyectada en el parabrisas del vehículo, leyendo el punk como representación fallida de la masculinidad, mascarada visual poco convincente que implica la deficiencia sexual:

> Marcelino: –No entiendo estos chavos. Se visten muy acá, no, como si fueran los meros ganchudos. A la mera hora tienen unas pinches vocecitas de niñas y se ponen tenis de colores. Hasta parecen mayatones,[3] ¿no, primo? Quezque verdes, lilas, azules. Ya no más falta que los hagan rojos, ¿no?

Aludiendo a los tenis rojos que Lolo tenía puestos cuando cometió el crimen, Marcelino interpreta la violencia callejera en términos de una mascarada de sexualidad, y así patrulla literalmente las fronteras de la masculinidad con la amenaza fantasmagórica pero siempre presente de la homosexualidad. De modo parecido, en otra

secuencia, la mera sugestión de alguna sensibilidad masculina evoca, para la madre de Sonia, la homosexualidad ("Uy, ¿no será mayatón?"). Sonia misma describe a Lolo, herido después de una riña que tiene lugar de modo autorreferencial dentro de un cine, como "abierto", la misma palabra que usa Octavio Paz para describir la imagen machista que tienen los hombres mexicanos de la mujer en su famoso libro de ensayos *El laberinto de la soledad* (pp. 62-92).

Por último, el nombre irónico de Olimpia, quien se rebela contra los patrones establecidos de la femineidad, a diferencia de Sonia, y así dista mucho de ser la autómata *femme fatale* que describe Hoffmann en *Der Sandmann* (1816), sin embargo nos remite, como el cuento de Hoffmann, como el sutil análisis que emprende esta película, a la intersección del género con la cultura visual y espacial de la urbe, a los cambios radicales que efectúa la modernidad, y ahora la posmodernidad –sea tecnológica, sea urbana– en los modos sociales de representar y entender el género.

Representar la masculinidad y la violencia

La película *Hasta morir*, que terminó posproducción en 1993 y empezó a aparecer en festivales durante 1994, tiene, en retrospectiva, muchos puntos de comparación con *Amores perros*, no sólo el hecho de compartir a una actriz, Vanessa Bauche, el tener cierta inclinación al fetichismo de los perros, y el ambientarse en el espacio megapolitano de flujos más que en cualquier ciudad fílmica reconocible, sino también debido a su enfoque en la masculinidad y la violencia. Sin embargo, *Hasta morir* está más interesado en la dimensión performativa de la masculinidad y la violencia, lo que podríamos llamar su mímesis y semiosis dentro de una cultura urbana simulada, híbrida y transnacional, pero una que retiene, a diferencia de *Amores perros*, fuertes vínculos con las identidades mexicanas híbridas del *cholo* y del *pachuco*.

"Cholo" es un término que se usa en muchas partes de América Latina para describir a personas de sangre mezclada, pero en México el término se usa más para designar las hibridaciones culturales y no tanto para el mestizaje o hibridación racial. Más específicamente,

los cholos son jóvenes agresivos y llamativos en las ciudades fronterizas con los Estados Unidos, tales como Tijuana y Ciudad Juárez, que tienen una cultura de fronteras muy específica y que heredan los estilos llamativos y chillones de vestirse de los pachucos, o mexicanos radicados en los Estados Unidos en las décadas de 1940 y 1950, cuyas identidades examina Octavio Paz (pp. 11-28) y a los cuales la película hace varias referencias. La guionista de la película, en su prólogo, explica así el significado del cholo y sus razones para haber escogido esta figura como símbolo de mímesis y mezcla de culturas:

> Cuando tuve que escoger al arquetipo, ése que inspira el deseo de mimetización, pensé en los cholos del lado mexicano. Pertenecientes a un importante movimiento juvenil de los años setenta que ya perdió mucha de su fuerza política, los cholos y su estética cruzaron de ida y vuelta la frontera y no pierden vigencia en culturas urbanas tan disímbolas (*sic*) como las de Los Ángeles y Tijuana. […] Los cholos son excesivamente corporales: ellos, con sus concursos de vencidas; ellas, con el baile; todos, por lo que quieren decir con sus tatuajes. […] Casi todos son católicos y tienen en lo más alto el culto a La Guadalupana. Cholos y cholas se relacionan de una manera muy particular con la muerte, el dolor y la culpa. (Fuentes-Berain: 13-14)

De hecho, esta película es menos *auteurista* que las otras películas examinadas aquí, y el guión inteligente y sensible a cuestiones de género y sexualidad de Marcela Fuentes-Berain explica en gran medida la sutileza del análisis de la masculinidad en sus dimensiones performativas, aunque por lo general habría que decir que la representación de la femineidad en esta película es bastante estereotipada, aun la de las hembras urbanas punk que, igual que la chica burguesa que uno de los cholos prefiere, están representadas como adictas al romance heterosexual. Fuentes-Berain lamenta el hecho de que en la película "no haya salido una sola chola" (p. 14), porque de haber respetado el guión en este detalle la película hubiera introducido cierta complejidad en la representación de las identidades femeninas. La película trata de un cholo, Mauricio o Mau (Damián Bichir), y un chilango, Juan Carlos, llamado el Boy (Juan Manuel Bernal), que habían sido amigos "carnales" en la niñez y la adolescencia. Mau fue a

vivir a Tijuana o Tijuas –tierra de cholos– en la frontera con los Estados Unidos, y al principio de la película regresa a D.F. y le enseña al Boy lo que ha aprendido sobre las costumbres de los cholos, sobre el crimen, el honor y las peleas a cuchillo. Los dos emprenden actos delictivos menores (pero violentos) y el Boy intenta, pero no logra, imitar el control corporal superior y la determinación que tiene Mau. El interés de la película radica en el enfoque en el mimetismo que hace el Boy de Mau, y la inversión de este proceso en la segunda mitad de la película cuando el Boy tiene que esconderse a raíz de un asesinato a sangre fría que ha cometido. Entonces Mau le roba la identidad, fingiendo que él es el Boy al seducir a la prima burguesa y muy convencional de éste, Victoria (Verónica Merchant), para robarle una casa que ella tendría que heredar. Victoria no conoce al Boy porque los dos lados de la familia estaban reñidos, lo cual permite el desarrollo de un juego vertiginoso de identidades enmascaradas y miméticas.

Aparte de la representación del género y la violencia, el otro gran punto de interés en esta película es la innovadora representación del espacio urbano literalmente como un "espacio de flujos" típico de la nueva formación espacial de la megalópolis. Manuel Castells caracteriza a la megalópolis como "globally connected and locally disconnected" (p. 404), y da como ejemplo de esta desconexión local las colonias populares de Ciudad de México que representan a las dos terceras partes de la población megapolitana sin que desempeñen ningún papel significativo en el funcionamiento de la ciudad como centro financiero internacional (pp. 380-381). Lo que sí se nota en esta película es el vaciamiento del sentido de localidad y al mismo tiempo los vínculos profundos que tienen todos los lugares que habitan los personajes con un más allá, de fronteras, cruces y mezclas de culturas, y, claro está, con el más allá de los Estados Unidos como destino imaginario deseado por casi todos los personajes. Dos secuencias al principio de la película sirven para ilustrar este pensamiento visual sobre los espacios urbanos, y confirman la idea de Castells de que habrá que concebir el espacio megapolitano en función de procesos y no de formas.

En la primera secuencia, vemos a Mau y al Boy en la Terminal Norte de autobuses, lo cual es típico de las localizaciones de esta pelí-

cula: espacios que son puntos de tránsito y no lugares reconocibles, fronteras y pasajes *entre* lugares, como si los lugares mismos se hubieran vaciado de alguna manera. Un plano medio muestra al Boy, con el pelo largo de roquero, ansioso e inquieto, detrás de una gran vitrina buscando a Mau entre los pasajeros que bajan de los autobuses. Los reflejos en el vidrio confunden aún más el sentido del espacio, creando una superposición de capas espaciales y dificultando la ubicación del Boy para los espectadores. Después vemos un plano corto de un cholo típico bajando del bus, con pelo muy corto (casi rapado), gafas negras oscuras, cachucha de béisbol con la visera hacia atrás y una camisa de cuadros, el cuerpo firme y derecho: es Mau, reconoce al Boy, sonríe y se acercan para saludarse. Primero se dan la mano en forma "americana" y después se abrazan, acompañados de un súbito tema musical que podría venir de cualquier *road movie* norteamericana e introduce un elemento importante de la película, o sea el uso de la música para expresar el profundo mestizaje de culturas entre los marginados urbanos y paraurbanos. Se corta a un parque infantil "invadido" por una pandilla de chicos marginales, las paredes llenas de graffiti, esta curiosa señalización urbana que consiste en apropiarse de las significaciones del espacio y reescribirlas, de obligar a los espacios anónimos a significar y a representar lo que se resisten a hacer visible. Otro corte a una escena de noche con jóvenes marginales –vestidos y arreglados con una barroca mezcla de estilos, algunos punkeros, otros metaleros y roqueros– bailando salvajemente alrededor de una fogata en algún espacio baldío y abandonado de la periferia urbana, acompañados de un tema de rock duro. Éstas son las culturas híbridas, transnacionales, globalizadas ya, de los jóvenes urbanos de las megalópolis que Fabio Giraldo resume muy bien en su análisis de la relación entre el marginado urbano y los flujos de sustancias e imágenes de lo que él llama la "tardomodernidad":

> El marginado que habita en los grandes centros urbanos y que en algunas ciudades ha asumido la figura del sicario, no es sólo la expresión del atraso, la pobreza o el desempleo, la ausencia del Estado y de una cultura que hunde sus raíces en la religión católica y en la violencia política. También es el reflejo, acaso de manera más protuberante, del hedonismo y el consumo, de la cultura de la imagen y la drogadicción,

> en una palabra, de la colonización del mundo de la vida por la tardomodernidad. (citado por Martín-Barbero: 101)

La otra secuencia que hace especial hincapié en este nuevo sentido del espacio paraurbano, y en la representación activa de una masculinidad que parece querer contrarrestar los flujos al mismo tiempo que se forja en sus espacios ambiguos, es la primera visita de los dos chicos a unos terrenos baldíos entre las "vías muertas" del ferrocarril (un modo de transporte ya en vías de extinción en los años 1990 en México). Este lugar de rodaje resume perfectamente la idea del vaciamiento del espacio, de la pérdida de lo local, borrado en los intersticios de un espacio de flujos y transportes, y no es casual que la película vuelva varias veces a este espacio casi icónico. Se trata de un no-lugar, cruzado por las vías del ferrocarril, con vagones abandonados y una cantidad enorme de ejes de tren amontonados como chatarra por todas partes. En este espacio, Mau, con su típico pañuelo rojo de cholo en la frente, le enseña al Boy a disciplinar el cuerpo en la pelea con "fileros" (cuchillos), a mantener el cuerpo bien derecho, a sacar la nalgas y a representar una masculinidad firme, dura, contenida y lista para el combate en contraste con la manera descontrolada de mover el cuerpo que tiene el Boy en casi toda la película (y la movilidad de la cámara durante esta secuencia parece reproducir su perplejidad). Como dice Paz del pachuco, es como si estos espacios abyectos entre fronteras y culturas incitaran una representación exagerada, ritualizada y altamente performativa de la identidad.

La película adopta un estilo visual experimental en algunas secuencias, con el uso del *jump-cut* para sintetizar el tiempo, y con la imitación, en la secuencia en que Mau está persiguiendo a Victoria por las calles de la ciudad, de un estilo de vídeo musical de MTV. Esta secuencia de enfoques rápidos, planos con lente telefotográfico, y *travellings*, en la cual Victoria es identificada visualmente con unos maniquíes desnudos entre los cuales se confunde su figura, tiene como única banda sonora un notable *rap* de letra mexicana. Así, tanto el estilo visual como la música altamente híbrida sugieren fuertemente la superposición de identidades y culturas en los espacios megapolitanos, y al mismo tiempo indica que solamente podemos acercarnos a

estos espacios híbridos a través de las capas y filtros de las culturas audiovisuales y los imaginarios transnacionales, como lo sugiere García Canclini. La película ya no filma la calle: filma la mediatización e hibridación de los espacios urbanos.

Conclusión

En las películas que he examinado aquí, el vaivén entre las relaciones de género (especialmente la sexualidad) y la violencia urbana parece sugerir un proceso continuo de territorialización y desterritorialización, a través del cual se materializa o se desrealiza el espacio urbano. En un congreso reciente el conocido teórico del cine Stephen Heath sugirió que entendiéramos el verbo "filmar" en la expresión "filmar la ciudad" como se entiende la palabra "pintar", o sea en el sentido de echar capas de películas, mediaciones y simulaciones sobre la ciudad.[4] Así que al final resulta imposible decidir si las imágenes de violencia y las representaciones de género en estas películas son efectos de las desestabilizaciones urbanas o si forman parte del proceso de mediar y mediatizar la ciudad, o, mejor dicho, resulta imposible en las películas urbanas de fin de milenio separar la representación de la mediación.

Termino con una secuencia fascinante que proviene de la última de estas películas, *Hasta morir*, y que sintetiza el proceso de producción de imágenes de género y violencia que he investigado en este artículo. El Boy y Mau están sentados en un local de tatuajes; Mau acaba de hacerse un tatuaje nuevo, y el Boy quiere que la asistenta le haga una copia de un viejo tatuaje complicado que le hicieron a Mau en Tijuana, que muestra a un pachuco con "la Mordita". La asistenta dice que es muy difícil y que no sabe hacerlo, y Mau añade "además éste me lo hizo un cholo, y fue por algo, cabrón". La asistenta le ofrece al Boy unos tatuajes más convencionales: "el del don Juan, o el de la sirena voladora, o el de la Virgen", pero él los rechaza y pide que le haga mejor el que acaba de hacerle al Mau: "¡Qué copión!", le comenta ella. Cuando le aplica la aguja para hacer el dibujo, el Boy retrae el brazo y hace una expresión de dolor, y ella se ríe: "¡Eres puto mi Boy!". La película se convierte aquí, literalmente,

en *piel*-ícula, haciendo literal el proceso de grabación de imágenes en los cuerpos y los espacios urbanos que he intentado resumir aquí. El género se revela plenamente en su dimensión mimética, como cultura de copiones, pero el Boy no ha ganado el derecho, con algún rito de pasaje violento, de llevar el tatuaje del pachuco hipermasculino e híbrido, y tiene que conformarse con el mero simulacro. O, mejor dicho, se revelan tanto la masculinidad como la violencia que la "garantiza" como ficciones desplazadas que compensan e intentan fijar los flujos e inestabilidades de las culturas híbridas de la megalópolis.

NOTAS

1. La mejor explicación del concepto del género en tanto *performance* sigue siendo Butler 1990.
2. En el cine latinoamericano, la película que más se acerca al mundo del punk –específicamente entre los jóvenes marginados de Medellín– es *Rodrigo D. No futuro* (Víctor Gaviria 1988). Véase Kantaris 1998 para un análisis del punk como cultura urbana en esta película.
3. La palabra "mayatón" viene de mayate, que en el español de México quiere decir homosexual.
4. En el congreso "Filming Cities", Faculty of Modern and Medieval Languages y Massachusetts Institute of Technology, Trinity College, University of Cambridge, 25-26 de marzo de 2004.

BIBLIOGRAFÍA

AFP (1993) "La cinta *Lolo* no se trata de un análisis social o económico de México, dice Francisco Athié, en Cannes", Recorte de prensa sin datos archivado la Cineteca Nacional [México] 17 de mayo.

Athié, Francisco (1991) *Lolo*, México, Gustavo Montiel, Centro de Capacitación Cinematográfica. 35mm. Color.

Ayala Blanco, Jorge (1989) "María Novaro y la dificultad de ser a la deriva", Cinemiércoles popular, *El financiero* [México] 22 de noviembre.

Buñuel, Luis (1950) *Los olvidados*, México, Óscar Dáncigers et al., Ultramar Films, 88min. 35mm. B/N.

Buñuel, Luis (1952) *El bruto*, México, Gabriel Castro y Sergio Kogan, 85min. 35mm. B/N.

Butler, Judith (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London, Routledge.

Castells, Manuel (1996) *The Rise of the Network Society* (The Information Age: Economy, Society and Culture), Vol. 1, Malden MA y Oxford, Blackwell.

Cuéllar, Óscar L. (1991) "*Lola*: retrato de mujeres con paisaje", Suplemento La Cultura en México, *Siempre* [México] 13 de marzo.

Espinasa, José María (1991) "Neorrealismos", Recorte de prensa sin datos archivado en la Cineteca Nacional [México].

Fuentes-Berain, Marcela (1995) *Hasta morir* (guión), México, Ediciones El Milagro / Instituto Mexicano de Cinematografía.

García Canclini, Néstor (1999) *La globalización imaginada*, Buenos Aires / México, Paidós.

Gaviria, Víctor Manuel (1988) *Rodrigo D. No futuro*, Colombia: FOCINE, 90 min. 35mm. Color.

González Iñárritu, Alejandro (2000) *Amores perros*, México, 120min. 35mm. Color.

Hoffmann, E.T.A (1816) [1988] *Der Sandmann*, Berlín, De Gruyter.

Kantaris, Elia Geoffrey (1998) "Allegorical Cities: Bodies and Visions in Colombian Urban Cinema". *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* [Tel Aviv] nº 9.2 (julio-diciembre 1998): 55-73. http://www.tau.ac.il/eial/IX–2/kantaris.html

Maciel, David R. y Joanne Hershfield (1999) "Women and Gender Representation in the Contemporary Cinema of Mexico", en Joanne Hershfield y David R Maciel (eds.), *Mexico's Cinema*, Wilmington DE, Scholarly Resources: 249-65.

Martín-Barbero, Jesús (2001) *Al sur de la modernidad: comunicación, globalización y multiculturalidad* (Nuevo Siglo), Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Mireilles, Fernando y Katia Lund (2002) *Cidade de Deus*, Brasil, Andrea Barata Ribeiro y Mauricio Andrade Ramos, 130min. 35mm. Color.

Novaro, Beatriz y María Novaro (1988) [1995] *Lola: guión cinematográfico*, México, Plaza y Janés.

Novaro, María (1989) *Lola*, México, 89min. 35mm. Color.

Paz, Octavio (1950) *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica.

Rabell, Malkah (1992) "*Lolo*, estreno de una película mexicana", Cinema, *El día* [México] 27 de octubre.

Sariñana, Fernando (1993) *Hasta morir*, México: Vida Films / IMCINE. 35mm. Color.

Silva, Armando (1992) [1997] *Imaginarios urbanos: cultura y comunicación urbana en América Latina*, 3ª edición, Bogotá, Tercer Mundo Editores.

Sistach, Maryse (2001) *Nadie te oye: perfume de violetas*, México: José Buil, 90min. Digital. Color.

Kitsch argentino: la fotografía de Marcos López

David William Foster
Universidad Estatal de Arizona

Trabajar en lo visual con frases hechas y arriesgar por el camino de la obviedad: primer plano, gran angular, fondo, mensaje social.
(MARCOS LÓPEZ 1999)

El debate acerca de la naturaleza de las influencias extranjeras en la sociedad latinoamericana es largo y complejo, y las distintas posturas se mueven desde las que ven la destrucción de una cultura autóctona, supuestamente auténtica, hasta las que defienden entusiastas la influencia modernizadora de su agregación. También existen puntos intermedios que consideran lo ineludible de la naturaleza híbrida como las virtudes de la expropiación antropofágica (en el sentido del movimiento brasileño "Antropofagia", que abogaba por la "ingestión" masiva de las culturas foráneas por el cuerpo simbólico de una, a pesar de todo, cultura extraordinariamente nacional; véase el trabajo teórico de García Canclini). Estos debates fueron seguidos durante años por diversas versiones del nacionalismo cultural de ambos extremos del espectro político, y sufrieron las desorientaciones infligidas por las consecuencias sociales, políticas y económicas del apoyo o del rechazo de una modernidad basada en la asimilación de lo que es nuevo y que, aparentemente, siempre viene de otra parte.

La cara más positiva que uno puede ponerle a las influencias foráneas (y no teorizo sobre el concepto de influencias foráneas, dando por sentado la comprensión del concepto) es que contribuyen con el proyecto de modernidad a intensificar los estándares de vida, y hacen más interesante la rutina de la vida diaria, al inyectar una amplia variedad a los iconos normalmente triviales que son los productos por los que vivimos (véase el importante trabajo de Sarlo sobre Argentina). Lo más negativo es que estos iconos triviales desorganizan una existencia ya ricamente significativa, aunque el problema de las atracciones por la pureza cultural íntegra es la forma en que se deter-

mine tan trascendente significado. Tenemos formas de medir o, al menos, que parecen presentir o intuir, cuándo las influencias foráneas tienen un efecto dañino (por ejemplo, el caso notorio del escándalo por el reemplazo de la leche materna por una fórmula artificial para bebés), pero con frecuencia resulta que lo significativo queda sin analizar; por ejemplo, ¿en qué consiste la cultura "real" que ha sido desplazada, corrompida, o reemplazada por las influencias foráneas?

Las sociedades latinoamericanas varían enormemente en la forma en que determinan la influencia foránea, en lo que se ha de definir como tal y cuáles son las fuentes de esa influencia y cuál el propósito –aparte de las ganancias de capital– que subyace en ella. El grito generalizado de "imperialismo americano" puede, de hecho, ser provocado por productos provenientes de una gran cantidad de fuentes y culturas de cualquier nacionalidad, cuando no se trata meramente de casos de multinacionalismo indiferenciado. Las respuestas también varían desde la tradicional indignación de las posiciones nacionalistas claramente definidas, hasta las actitudes de resignación o indiferencia del grueso de la ciudadanía para la que dar continuidad a la propia vida puede ser mucho más apremiante que prestar una atención pasajera a si la mermelada del desayuno es ahora importada y no ya un producto de la industria nacional.

Seguramente, el tema de las influencias foráneas es más que una cuestión sobre la marca de la mermelada que tiene el precio más accesible en el almacén local, aunque uno podría decir que hoy se trata de la mermelada pero mañana del propio cuerpo.[1] Por lo tanto, no es mi intención dar a entender que el tema de la influencia extranjera es un asunto trivial: nadie podría quizá minimizar el impacto que en la sociedad portorriqueña tuvo la invasión estadounidense (25 de julio de 1898) y la consiguiente centenaria ocupación, aun si hubiera razonables diferencias de opinión con respecto a si Puerto Rico estaría mejor si su historia hubiera sido distinta de lo que ha sido, ya sea que continuara como una colonia española, como un estado independiente, o con cualquier otro destino.

Las reacciones culturales –a diferencia de las políticas– a la influencia foránea abarcan numerosas opciones. Hay trabajos que ofrecen una imagen bastante transparente de los modelos implicados (como la asombrosa producción del género de autoayuda, que se ha convertido en *best-seller*). Hay otros trabajos que se ocupan de de-

nunciar las influencias extranjeras, a menudo parodiándolas, como el del chileno Enrique Lihn, *Batman en Chile* (1973), que destaca entre la numerosa producción que clamaba ante la intervención de los Estados Unidos en Chile. De esa misma época, revisten particular interés los trabajos teóricos y críticos de Ariel Dorfman: *Para leer al Pato Donald* (1973; con Armando Mattelart); *Superman y sus amigos del alma* (1974; con Manuel Jofré) y *The Empire's Old Clothes* (1983). Finalmente, están las obras que representan la artificiosa aceptación de los modelos culturales generalmente reconocidos como de origen extranjero, como las novelas policiales, en especial las del género del *hard boiled* (aunque uno recuerda las parodias del género policial intelectual británico del argentino Honorario Bustos Domecq –el seudónimo combinado de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares– en la serie de Isidoro Parodi), los musicales, tanto teatrales como cinematográficos; por ejemplo, la obra *A ópera do Malandro* (1979) de Chico Buarque de Hollanda y su versión fílmica (1985; dirigida por Ruy Guerra).También, sin duda, muchos modelos televisivos son adaptaciones de los que se hacen en Estados Unidos.

Una forma particularmente importante de interpretación crítica de las influencias foráneas se realiza mediante el *kitsch*. Peter Brooker lo define como

> Un objeto cultural o un icono manifiestamente de "pobre" o nada de gusto (un adorno, una canción, un cuadro, un poema o un libro barato encuadernado en rústica) o la preferencia tímida y provocativa por un objeto de esa naturaleza desafiando las convenciones del "buen gusto" o del "arte mayor"... El *kitsch* valora los objetos que son "tan malos que resultan buenos", por lo que se pueden acercar al significado de *camp*. Por lo tanto, desafía las distinciones recibidas entre lo que es arte y mercadería de consumo masivo, aunque es propenso a otorgar valor a objetos populares de uso único más que a los de producción masiva, o a ejemplos selectos, extravagantes... Premia lo excéntrico y lo estético, por consiguiente, en un mundo de basura desechable de baja calidad. (125-26; la traducción es nuestra).

El *kitsch* es un efecto, y a menudo surge del "mal uso" de un objeto cultural existente cuando se lo transforma en uno de un géne-

ro y orden diferente, como la ropa de cama con el diseño de la bandera estadounidense o los imanes para la heladera que reproducen obras de arte famosas (Brooker da como ejemplo la ampliamente reciclada imagen de la Mona Lisa; uno puede agregar la imagen de la mexicana Frida Kahlo y sus harto reproducidas imágenes). Lo *kitsch* es frecuentemente asociado con sitios específicos de producción cultural, como las camisetas, sudaderas, buzos y diversas fruslerías como recuerdos de viajes. Lo *kitsch* puede ser simplemente una dimensión inevitable de la reproducción comercial, que recicla hasta el infinito las imágenes conocidas y reconocibles, y hay un inventario específico de las que le son más familiares al consumidor masivo, como las estrellas y barras de la bandera norteamericana o la Gioconda.

Lo *kitsch*, no obstante, tiene otra dimensión, y es que sirve de instrumento para la crítica cultural, como una modalidad que puede funcionar para problematizar lo estético (como reconoce Brooker) y, de maneras cada vez más densas, deconstruir un sistema de representación artística. De tal forma que lo *kitsch* puede servir de manera productiva como una forma de metacomentario, en el sentido en que Fredric Jameson ha usado este término: si la producción artística es una forma de comentario ideológico, ¿en qué medida constituye un tipo de producción crítica una creación artística; y los límites, contradicciones, discontinuidades y falta de ingenuidad de su comentario ideológico? Un arte que se cuestiona y se burla de sí mismo está comprometido con el metacomentario, y lo *kitsch* puede ser un instrumento eficaz para realizarlo, por las posibilidades que tiene de burla, sarcasmo y deconstrucción, que parodia y rompe de manera radical el compromiso por la devoción hacia lo estético. Varios estudios importantes han explorado el *kitsch* en la cultura latinoamericana (Olalquiaga; Santos), centrándose precisamente en la potencial efectividad que poseen y que le permite participar en la crítica ideológica.

Las fotografías del libro *Pop latino* de Marcos López son ejercicios de creación de imágenes de lo *kitsch*, o, quizá más específicamente, de captación de lo *kitsch* de la vida diaria al representarlo como una fotografía.[2] Podría sonar exagerado insistir en que las imágenes, en su totalidad, aluden a la influencia de los iconos foráneos del capitalismo, la cultura y el significado sociopolítico. Sin embargo, hay una calidad unificadora de las cincuenta y cuatro imágenes,

ya que representan productos comerciales, de iconos culturales que se comercializan y la expropiación no sólo de los productos extranjeros, sino también de un cierto tipo de tecnología publicitaria estadounidense y de la mentalidad cultural popular. Como dijo Marcos: "Pop latino: Un *shopping center* de cartón pintado que tambalea azotado por los vientos patagónicos" (1999: sin número de página).

La mentalidad cultural popular es particularmente evidente en el hiperrealismo warholiano de las imágenes, con el tipo de ubicación en primer plano de los iconos en cuestión, la precisión fotográfica de los modelos y los productos, y los colores estridentes –habitualmente combinaciones de colores primarios y secundarios sin diluir– que son característicos de la publicidad popularmente orientada, como las carteleras, las revistas de distribución masiva, las imágenes televisivas, los materiales de información turística y las propias etiquetas de los productos. Todos ellos muy alejados de las campañas publicitarias casi o seudo-artísticas y sumamente elaboradas de publicaciones dirigidas a audiencias supuestamente sofisticadas o de una élite con estilo propio. Además, en el caso anterior, los productos que se comercializan son relativamente económicos, y, en el otro caso, es más probable que se refieran a productos de mayor precio, que justifican los modelos caros y los detalles complejos del diseño y la ejecución fotográfica.

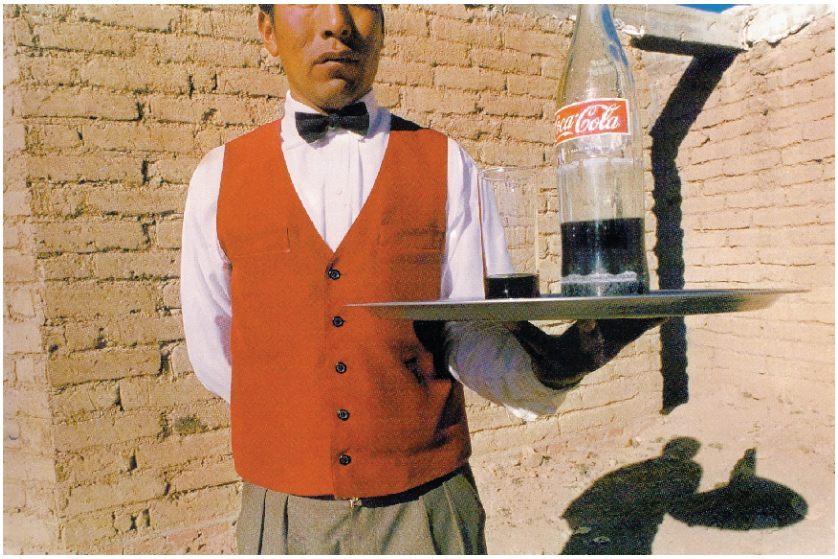
Las imágenes de López son menos *pop latino* porque existe un estilo específico de arte popular que puede ser identificado como latino sin lugar a equivocarse. En cambio, lo que, a nuestro parecer, viene más al caso es la inserción del *pop art*, un estilo con orígenes estadounidenses y europeos, en contextos que se reconocen inmediatamente como latinos, ya sea en razón de detalles idiomáticos, algo de información cultural, los productos mismos o una intertextualidad con imágenes reconocibles como primariamente asociadas con las sociedades latinoamericanas, –y aquí, en realidad, principalmente la argentina.

Comencemos con la imagen de la colección que ostenta la tapa de *Pop latino* (el índice identifica esta fotografía con el título de "Carnaval criollo" [1996]), ya que ilustra muy bien varios de los puntos que planteo aquí (fotografía Nº 1). En el frente de un gran panel (estas fotografías son de 7 X 11,5 pulgadas), vemos una mujer vestida

Fotografía nº 1. Carnaval criollo.

© *Marcos López*

Fotografía nº 2. Mozo.



Fotografía nº 3. Ciudad de Santa Fe.

© *Marcos López*

Fotografía nº 4. La Habana.

con uniforme de mucama. Aunque hay varios colores para esos uniformes, en este caso es de un azul celeste, con un adorno de imitación de encaje como el que se puede encontrar en el uniforme del personal de servicio de un hotel, una clínica, un sanatorio o institución similar de alta calidad: establecimientos con necesidad de identificar a las personas que desempeñan tareas de servicio doméstico como la limpieza en espacios públicos, no obstante, como pertenecientes a una categoría de servicio. Su uniforme debe tener algún detalle que defina el nivel del establecimiento. Esto es, por sí mismo, un significativo detalle *kitsch*, ya que el adorno de encaje cumple no tanto una función de diseño de la prenda de vestir con continuidad con el vestido al que está adherido, y sí más como un símbolo agregado, como un identificador con nombre desmontable o algo así, que da un detalle respecto al lugar de trabajo de la persona obligada a exhibirlo.

Confirmando su nivel de mucama, la modelo lleva puestos guantes de látex, del tipo que se usa para protegerse las manos de productos químicos fuertes y la contaminación por substancias desconocidas o insalubres encontradas en el proceso de limpieza. Éstos no son unos guantes de goma cualquiera, sino de la mejor calidad, muy flexibles y amoldables fácilmente a la mano; tienen las palmas acanaladas para aumentar su poder de agarre cuando están mojados o sosteniendo objetos mojados, y los puños son aflautados para asegurar un calce perfecto a la muñeca y el antebrazo. Estos guantes también vienen en diversos colores básicos, pero, de conformidad con la utilización de colores llamativos que hace López, son de un naranja intenso, mucho más apto para contrastar soberbiamente con el azul institucional del uniforme que luce la modelo.

El punto principal de la imagen es la máscara que sostiene la modelo/mucama ante su cara: es una máscara de disfraz que imita la forma de la cara y la corona de la estatua de la libertad en Nueva York. Que éste es un icono estadounidense lo enfatiza el hecho de que el diseño estampado en la máscara es un fragmento de la bandera estadounidense, con una parte de las estrellas blancas sobre un campo azul que domina el lado derecho, las barras rojas y blancas alternadas dominando el lado izquierdo y la parte que cubre la nariz y el labio superior. Lo azul levanta el color del uniforme, en tanto que el rojo toma el lápiz labial que lleva puesto la mucama, y lo blanco el

detalle de encaje de su uniforme. La mano izquierda de la mucama sostiene la máscara delante de su cara (su boca, la parte inferior de sus mejillas, y la barbilla quedan expuestas), en tanto que apoya su mano derecha sobre su pecho en la pose típica asociada con el recitado de la jura de la bandera.

Si nos concentramos solamente en el significado de lo que la modelo está representando, es difícil no ver una correlación entre los guantes que lleva puestos y la máscara sobre su cara: aquéllos son un producto típicamente estadounidense, ya sea importado o reproducido en Argentina para el mercado local, mientras que la máscara indica una gran cantidad de iconos culturales estadounidenses –en este caso, un icono institucional que se ha convertido en *kitsch* mediante su repetido reciclado en innumerables objetos que reflejan la estatua de la libertad– que son evidentes en el mercado argentino.

Más recientemente, la celebración estadounidense/oportunidad comercial de Halloween ha sido incorporada a otras festividades tomadas del calendario estadounidense o, si ya figuran en el calendario latinoamericano (como la Navidad), se les da una atención y un énfasis que repercuten con la explotación comercial estadounidense de estas celebraciones. En el caso de esta imagen, se evoca la marca particular/peculiar del patriotismo estadounidense: esas máscaras son parte de la parafernalia de los festejos del 4 de julio y sus derivados en los Estados Unidos. En tanto no se pueden negar las manifestaciones de patriotismo argentino ni el de otras repúblicas latinoamericanas, este tipo de kitschificación interminablemente inventivo mediante la reproducción comercial barata simplemente no se evidencia. En efecto, me atrevería a decir que es más probable que un argentino que se interese por semejante *kitsch* compre un juego de sábanas con la imagen de la bandera estadounidense en vez de reclamar un juego de sábanas con la bandera argentina, ya sea la bandera de uso diario o la bandera presidencial (que ostenta un sol en el centro).[3]

Una de las características de las fotografías de López es que, como en la buena pintura barroca, el lenguaje figurado casi escapa al control semiótico. De modo tal que la imagen de la modelo no basta para subrayar el choque de sistemas culturales representado por la expropiación argentina de los motivos estadounidenses: si son *kitsch* en la primera instancia de su existencia (como simulacros disminuidos

de iconos institucionales o semiinstitucionales), son aún más elocuentemente *kitsch* al ser insertados en el marco cultural foráneo, debido a las limitadas resonancias de sus significados y/o por las recontextualizaciones de dichos significados. En verdad, uno bien podría preguntar qué significado se suma a la máscara de la estatua de la libertad recontextualizada al ser usada por una mucama argentina totalmente uniformada. ¿Es suficiente decir que lo que probablemente significa es el macro-semema "Estados Unidos"?

Tal parecería ser el caso al extender nuestro examen de la fotografía desde el modelo humano del frente hacia el fondo. El telón de fondo para la modelo es uno de los principales iconos culturales argentinos, la Avenida 9 de Julio de Buenos Aires, supuestamente la avenida más ancha del mundo, que hace un corte de norte a sur a través de la ciudad, con casi una docena de carriles en cada dirección. A la derecha de este telón y justo antes del punto de fuga del ángulo de la cámara, se halla el icono cultural que constituye el ancla, aproximadamente equidistante en la trayectoria de la avenida, el obelisco, que conmemora el cuarto centenario de su fundación. El mismo obelisco es un símbolo de la ciudad de Buenos Aires, y su kitschificación inherente (un símbolo clásico del sol, es reciclado como rememorativo de la bandera, aunque es importante tener en cuenta que hay una intertextualidad sugestiva, ya que la bandera presidencial argentina contiene un bordado en forma de sol). La simbología oficial se complementa con las referencias populares vulgares a su significado fálico y la forma en que representa al "gran consolador de la nación".

No obstante, si el obelisco se pierde en la distancia, en el otro extremo de la fotografía, entre el marco de este último y la imagen ubicada en primer plano de la mucama, hay un cartel publicitario de American Airlines de siete pisos de alto. Ese aviso es dominado por un símbolo y un texto. El símbolo es el de la estatua de la libertad, que de este modo asume una relación semiótica inversa al obelisco argentino –la tensión constante entre la atención a lo que es argentino y lo que es extranjero, concretamente estadounidense– y en una relación redundante con respecto a la representación improvisada de la estatua de la libertad que hace la mucama, con su máscara y el gesto "patriótico" con su mano derecha. La estatua de la libertad, con toda seguridad tiene, como todos los monumentos públicos, una plé-

tora de dimensiones *kitsch*, comenzando por las ya trilladas alegorías de las figuras y los símbolos que utilizan. (Confieso sentir una particular atracción por los encendedores con forma de la estatua de la libertad, una imagen que creo que el humorista Quino ha utilizado en más de una de sus tiras.) Estas yuxtaposiciones, por lo tanto, son ejercicios de redundancia y reduplicación de una cantidad limitada de patrones semánticos.

El texto del cartel publicitario de American Airlines dice "A New York sin escalas"; a lo largo del borde superior despliega el nombre de las aerolíneas, –en sus tradicionales colores rojo, blanco y azul, por supuesto. Lo que vale la pena destacar sobre este texto es el uso de "New York" en vez del equivalente en español "Nueva York". Éste es un elemento de *kitsch* lingüístico: el uso estratégico de una palabra o una frase en un idioma extranjero en lugar de lo que podría llamar su equivalente nativo. De esta manera, se hace un guiño al receptor que conoce, si no el idioma en cuestión, sí términos léxicos estratégicos, cuyo uso, en lugar del equivalente en español, conjura un conocimiento especial del objeto o fenómeno, una relación especial, un significado selecto.

El proceso es *kitsch* porque involucra a la disminuida réplica del original en un contexto menos valioso o menos significativo. Es así, porque se presume que decir "New York" es más elegante o de más clase que decir "Nueva York", pues el español, es percibido por quienes realizan esas sustituciones lingüísticas (por lo menos, de manera no irónica),[4] como un idioma menos importante que el inglés, y también que el español adquiere valor con tales sustituciones. El hecho de que sean sustituciones simbólicas –algunos signos lingüísticos introducidos de manera aleatoria o estratégica en el evento lingüístico– es lo que recalca su calidad de *kitsch*. No se puede decir que esos reemplazos cumplan ninguna función "apofántica" (lo que tiene función predicativa, de alegar lo que "es") y sólo son poéticos de la manera más torpe. En realidad, probablemente son estrictamente "fáticos" (lo que funciona para recalcar el hecho social del acto comunicativo), indicando el carácter autoatribuido del hablante más que contribuyendo al significado transaccional. Por lo tanto, al incorporar un mensaje utilizando "New York" en sus fotografías, López está acentuando el proceso de inserción en la sociedad argentina

de iconos culturales tomados de una cultura extranjera. Además, es un acceso a "New York" y todo lo que esa ciudad significa, con su inmenso simbolismo (iconicidad) para los Estados Unidos de América, de una manera que es "sin escalas": directa y, presuntamente, sin mediación.

Ahora me gustaría comparar dos imágenes para postular una relación lógica entre ellas. Ninguna se incluye en *Pop latino*. La primera (Fotografía Nº 2) es la del mozo en una pose formal al ofrecer una botella de Coca-Cola a la cámara a modo de aviso publicado en una revista o en un cartel publicitario ("Mozo", 1996); la otra imagen (Fotografía Nº 3) funciona como si parodiara el aviso de Coca-Cola: detalles premodernos y sin estilo que rodean a una oferta similar de una botella de cerveza Santa Fe ("Ciudad de Santa Fe", 1996). El orden lógico es relativo aquí. Desde un punto de vista, la cerveza, un producto nacional, podría ser interpretado como algo más auténtico, puesto que es un producto oriundo y probablemente existente antes de la introducción de la Coca-Cola en el mercado argentino. Que realmente sea así no tiene relevancia, ya que el contexto de la presentación de la cerveza es suficientemente premoderno (explicaré más adelante lo que quiero significar con esto) para contrastar de manera significativa –y, por lo tanto, implicar una cronología progresiva– con la paradigmática "bebida moderna", que es la forma en que la Coca-Cola fue tradicionalmente comercializada.[5]

Sin embargo, desde otro punto de vista, lo que denomino lo premoderno está colocado antes, como si fuera una recuperación autóctona de una bebida nacional, en tanto que la imagen de la Coca-Cola está ubicada varias páginas más adelante, como si fuera secundaria con respecto a la cerveza Santa Fe y no lo que la desplazó. Por cierto, dichos productos, tanto nacionales como extranjeros (suponiendo siempre que una dicotomía tan rigurosa es posible y, en consecuencia, significativa) coexisten, ocupando diferentes mercados y significando aspiraciones culturales diferentes como se puede deducir o extrapolar de la preferencia de los clientes.[6] Aun así, estos dos productos no ocupan sencillamente de manera neutral similares espacios simbólicos que difieren socialmente, porque la presentación de uno y otro es sustancialmente diferente desde el punto de vista de la semió-

tica de sus respectivas imágenes y de los respectivos contextos en los que están insertos.

Utilicé el término "premoderno" para referirme a la imagen de la cerveza Santa Fe (se debería tener en cuenta que la provincia de Santa Fe, donde se produce esta cerveza y de la cual recibe su nombre, es una de las más tradicionales de Argentina; su ciudad capital también se llama Santa Fe). Esto no es tanto porque la imagen de comercialización de la cerveza es de larga data y anterior a estrategias de mercado más contemporáneas. Es que acerca de la imagen, en forma de telón de fondo del logotipo de la cerveza pintado sobre una pared de ladrillos, la pintura está gastada en varios lugares. Además, el logotipo está distorsionado en parte por el hecho de que la pared tiene una ventana con postigo, y una parte del logotipo está pintada sobre éste, lo que significa que cuando se abre la ventana, se rompe la unidad del logotipo. Tal como está, se dispersa en cierta medida por el cambio del color, la textura y la profundidad de la imagen resultante de la diferencia de los materiales entre la pared de ladrillos y el marco de la ventana y el postigo mismo. Las tablillas del postigo son en particular las causantes de la interrupción de la profundidad de la superficie del logotipo. Por la misma razón, se debería tener en cuenta que la Coca-Cola se retrotrae a un Estados Unidos virtualmente premoderno, y es posible todavía encontrar en el ambiente rural estadounidense los vestigios de imágenes similares al aire libre del logotipo de la Coca-Cola en los costados de algunos graneros, estaciones de servicio y comercios rurales. En verdad, estas imágenes, ya sea todavía preservadas como tales o capturadas en imágenes fotográficas, constituyen una parte significativa de la industria de la nostalgia estadounidense, a tal punto que la Coca-Cola es un icono netamente estadounidense y se ha asociado con el desarrollo de la América del siglo XX, incluyendo el papel que desempeña como el principal signo del imperialismo estadounidense en todo el mundo.[7]

Lo que es premoderno acerca de la imagen de la cerveza Santa Fe se refuerza en el modelo del frente, que sostiene una botella de la cerveza, como si la estuviera ofreciendo a la cámara en un formato publicitario canónico, que incluye sostener la base de la botella con las puntas de los dedos de la mano derecha, en tanto que sólo dos dedos de la otra mano sostienen el cuello de la botella, con lo que brin-

dan la máxima exposición de la botella y su logotipo al observador. El modelo es, no obstante, lo más notable de esta imagen. La figura es la de un rústico campesino de avanzada edad. Aunque tiene la cabeza cortada, podemos percibir su cabello más bien largo y revuelto y su piel envejecida; además, está mirando a la distancia fuera del marco de la fotografía, como si fuera indiferente a lo que sucede, y el borde superior de la fotografía secciona su cabeza, de modo que no podemos verle los ojos. En consecuencia, otro rasgo expresivo de la cara, la boca, es lo que predomina: tiene los labios apretados y caídos en los extremos, como si todo esto fuera un acto desagradable. En el mejor de los casos, no es el lenguaje facial seductor que normalmente se asocia con la venta de productos comerciales.

Pero lo más llamativo es su vestimenta. Viste unos pantalones de un color rojo herrumbre que le caen mal y están apenas sujetos a la cintura; los pantalones no tienen cinturón. Aunque su blanca camisa está limpia y planchada, está desabotonada y tirada hacia atrás, con las mangas parcialmente arremangadas, de modo que lo que resulta prominente detrás de la botella de cerveza que sostiene es su pecho lampiño. La botella oculta su ombligo, pero los objetos fuera del marco que brindan tres grados diferentes de iluminación para su pecho ponen de relieve lo que en el lenguaje de la publicidad convencional sería el poco apetitoso despliegue de su carne. Se debe recordar que la exposición del cuerpo en la publicidad moderna depende de la atracción para un presunto inventario canónico de fetiches eróticos, y se hace para fortalecer el efecto de esos fetiches al mismo tiempo que escrupulosamente se evita la inclusión de cualquier cosa que pudiera ser interpretada como antinómica con respecto a ellos: sólo hay una gama limitada de pechos masculinos que se pueden considerar "sexy" en textos publicitarios, y el de este modelo no cabe bajo esa definición.[8]

La otra imagen de López goza de una significativa intertextualidad con la imagen de la cerveza Santa Fe. A uno le impresiona inmediatamente el hecho de que el telón de fondo de la imagen de la Coca-Cola sea decididamente no urbana. Es una pared de ladrillos, y, además, relativamente estropeada. Vemos que la pared forma una esquina con una segunda pared. El suelo está hecho de basura, y la basura se ha apilado en la esquina. Apenas podemos ver un trocito de

cielo sobre una de las paredes, y el borde superior de la pared contribuye a producir el efecto general de que la fotografía fue tomada o bien en un edificio en construcción abandonado o en una de esas casas que las personas pertenecientes a la clase media baja en los sectores más pobres de Argentina construyen para sí y sus familias, en que algunas partes de la edificación envejecen y se desgastan sin que la casa llegue a terminarse nunca (es típico que la construcción se demore años, ya que solamente se trabaja en ella los fines de semana y los feriados).

De modo tal que el telón de fondo se convierte en el primer, más evidente signo de lo que me permitiré llamar, en taquigrafía conceptual, un escenario del Tercer Mundo, el lugar donde se consume Coca-Cola, ya que se ha difundido por todo el mundo, pero que no es el mundo que de los líderes capitalistas. El hecho es que hay un tema sociopolítico que se evoca aquí, el de si Argentina es "Primer Mundo," grito de batalla del finalmente fracasado experimento neoliberal del Menem de los años 1990 y que conforma también un nivel de significado en la fotografía: la Coca-Cola puede ser un icono del llamado Primer Mundo, pero su consumo en Argentina y en América Latina no es, excepto bajo las condiciones de la más delirante expresión de deseos, una señal que denote a estos reinos geográficos como Primer Mundo.

La presentación de la Coca-Cola en esta imagen, no obstante, se asocia con la cena placentera en Argentina. Un mozo adecuadamente ataviado (pulcros pantalones, impecable camisa blanca con corbata, chaleco totalmente abotonado) ofrece una gran bandeja, perfectamente equilibrada sobre las puntas de los dedos de su mano izquierda, con su mano y antebrazo derecho discretamente oculto tras su espalda. La bandeja contiene una botella grande de Coca-Cola parcialmente vacía, junto a un vaso parcialmente lleno. Sin embargo, la imagen no es una que represente perfectamente al Primer Mundo. El hecho de que quien sirve esté de pie en la esquina de un edificio parcialmente construido se refleja en la forma en que están desgastados sus pantalones: faltan algunas puntadas en la bragueta y la hebilla del cinturón parece tener algún problema, aunque apenas podemos verla. Es un camarero vestido en forma clásica, sus pantalones serían negros en vez de tostados, –que son casi del mismo

color tostado de los pantalones que luce el modelo en la imagen de la cerveza Santa Fe. La cara del modelo en la imagen de la Coca-Cola también está cortada a la altura de los ojos; sin embargo, por lo que podemos percibir de su mirada, es la de la habitual reverencia de un mozo profesional. Finalmente, vale la pena notar que los rasgos del segundo modelo son nativos: mientras que los restaurantes supuestamente mejores de Argentina procuran contratar mozos que parezcan más europeos, no es poco común que los mozos en un alto porcentaje de restaurantes y bares de Buenos Aires sean "cabecitas negras", personas del norte indígena del país que participaron en la inmigración urbana masiva que comenzó en la década de 1940.[9]

Así, esta segunda imagen no es simplemente una supuesta imagen del Primer Mundo yuxtapuesta con una del Tercer Mundo. En un sentido muy real, la primera imagen es más homogénea al captar un determinado segmento de la realidad social de Argentina: la comercialización y el consumo de productos nacionales muy conocidos, en contextos que no tienen nada que ver con los (pseudo)modernos que se promueven en los avisos deslumbrantes y a los que segmentos específicos de la población urbana son propensos a aspirar. Por contraste, la segunda imagen es decididamente mixta en anclas culturales. Por un lado, se centra en la promoción del icono de la cultura estadounidense, la Coca-Cola; por otra parte, coloca a la promoción de ese producto en un contexto que es igualmente premoderno como el de la cerveza Santa Fe. Además –y éste es un verdadero argumento decisivo en lo que respecta a lo que yo llamaría la degradación del gran icono cultural estadounidense en su viaje barranca abajo en el consumo diario argentino–, cuando uno mira bien de cerca, la botella de Coca-Cola está muy dañada, a consecuencia del interminable –y, por lo tanto, desgastante– reciclado de la botella que es indicativo de la economía de consumismo en Argentina (en Estados Unidos, las botellas no pueden ser recicladas). El punto es que la imagen capta la comercialización de productos culturales foráneos, pero también subraya la inevitable degradación resultante de esa manera mezquina en que son asimilados a la economía local.[10]

Las imágenes de López van acompañadas de una serie de textos en prosa que básicamente consisten en evocaciones del tipo de los poemas japoneses del paisaje material argentino/latinoamericano,

como: "Pop Latino: Un *shopping center* de cartón pintado que tambalea azotado por los vientos patagónicos". Esta caracterización funde en un código semiótico diferente el sentido general de las fotografías de López: el icono sociocultural foráneo degradado (o rebajado o viciado), inevitable e irreparablemente sujeto a los procesos tergiversadores de las realidades socioculturales locales. Es la descontextualización de los primeros y su recontextualización en los últimos que es tan productiva de la calidad del *kitsch* que a López le interesa captar. Una fotografía en particular graciosísimamente elocuente ("Todo por dos pesos" 1995) incluye a un modelo vestido en colores extravagantes, rematado con una máscara de Jim Carrey color verde guisante de la película *La máscara*. Alrededor del cuello el modelo lleva un collar de chorizos argentinos, pero señala hacia el cartel que cuelga en el frente de una fachada residencial argentina muy tradicional, promocionando un comercio de todo por un dólar. No sólo es el negocio de todo por un peso una imitación de algo extranjero, sino que este comercio (en realidad es todo por 1,99) anuncia "importación"; es decir, todos los productos son importaciones extranjeras. Uno supone que a esos precios, en su mayoría, se trata de objetos muy baratos del sudeste asiático.

Hay varias fotografías que incluyen imágenes del Che Guevara y la guerrilla armada. Algunas parecen ser un comentario sobre la importación de los movimientos revolucionarios tropicales a un país como Argentina; es decir, el Che Guevara argentino reprocesado por la muy extranjera cultura de Cuba. Contra el telón de fondo del planetario argentino (uno de los símbolos convencionales de la autoidentidad europea argentina, seguramente), un argentino vestido con ropa militar de fajina es amenazado con un revólver de plástico por alguien disfrazado con una máscara de cocodrilo ("Atrapado por las fuerzas del mal" 1993). La cabeza de un integrante de una guerrilla por una causa común, en forma de una máscara de colores en su mayoría no naturales, observa alegremente desde el ángulo inferior derecho. En otra imagen, "La Habana" (1997) (Fotografía Nº 4), un rollizo argentino (se supone), con su cabeza también cortada a la altura del ojo, como los casos de los modelos que venden cerveza y Coca-Cola en las imágenes que analizamos anteriormente (ésta es una técnica que utiliza López para romper las supuestas convenciones

de la fotografía de las personas, según las cuales la cabeza es la parte más interesante del ser humano), se muestra vistiendo una ajustada camiseta. El diseño de la camiseta, sin ser en realidad la bandera estadounidense, es el de las estrellas y barras en rojo, blanco y azul. La imagen está flanqueada por dos versiones de la misma imagen del Che Guevara, una de mayor tamaño que la otra. El Che, con los iconos característicos de su personaje, en especial su boina negra con la estrella solitaria en su mismísimo centro, mira fijamente a la distancia, el ceño fruncido en la comprometida determinación del fervor revolucionario en una parodia de la famosa foto tomada por Alberto Korda. Para contrastar, la ropa del modelo es la del turista en la playa.

No obstante permítaseme alejarme de la norteamericanización que denota la camiseta del modelo y brindar una interpretación alternativa, aunque uno podría aferrarse a la norteamericanidad de ella como un elemento de vestimenta masculina. Alternativamente, el modelo se puede interpretar, si no como un cubano posrevolucionario, como un turista argentino en Cuba (su exceso de carnes me inclina hacia la probabilidad de que sea argentino, dado que las recientes restricciones dietéticas cubanas no son conducentes a lograr semejante masa corporal masculina). El hecho de que el contexto sea probablemente Cuba, lo prueba el detalle de los edificios que se ven detrás de las imágenes del Che: se parecen mucho a las del barrio viejo de La Habana. La camiseta puede, entonces, no estar basada en la bandera estadounidense, sino en la bandera cubana, que tiene los mismos colores. En esta lectura de la fotografía, la calidad de lo *kitsch* surge de la transformación posrevolucionaria que conduce de la postura revolucionaria del Che al turismo del modelo. Además, la estrella solitaria de la boina del Che, que es la estrella única de la bandera cubana, se reproduce en el esencialmente ilimitado diseño de la prenda de vestir que se comercializa (es decir, ilimitado en el sentido de que la cantidad de estrellas la determina solamente lo geométrico que sea el diseño y el tamaño de la prenda de vestir).

Puse énfasis en el universo de imágenes de López prestando particular atención a la calidad de lo *kitsch* de esas fotografías que abarcan la presencia y la yuxtaposición de iconos socioculturales que se inmiscuyen, si no en una realidad argentina hipotéticamente

"auténtica", al menos en una en la que a estos iconos sólo precariamente –contradictoria, fracturadamente– se les da cabida. Por cierto, desde un punto de vista posmoderno, todos los iconos socioculturales son en última instancia precarios y problemáticos mientras llevan a cabo su labor semiótica, y hasta los más naturalizados pueden terminar desalojados por cambios de paradigmas en las estructuras que les dan significado. Concomitantemente, hasta el que parece ser el signo cultural más atrozmente "inapropiado" puede posteriormente experimentar una integración *inconsútil* en el sistema de significado cultural. Uno de mis ejemplos favoritos es la forma en que el sombrero hongo británico, que en determinado momento se considerara absolutamente extraño, medio siglo más tarde de ser introducido en Bolivia, es una parte tan integral de la vestimenta autóctona, en especial para las mujeres, como el poncho del altiplano.

El efecto particular de las imágenes de López se basa en yuxtaposiciones estratégicas, como ocurre en la imagen "Feliz Navidad" (1997) del adornado arbolito de Navidad norteamericano (artificial, por supuesto), que en una primerísima instancia está fuera de lugar como símbolo del invierno en el calor veraniego de fines de diciembre en Argentina, y que está colocado junto a un retrato de Eva Perón. En otra imagen, un conjunto de estimuladores sexuales o consoladores (no hay probabilidades de una industria local para estos objetos) se ubica contra una escena marina, como si, con sus tonos carnales "naturalistas", fueran criaturas marinas que surgen de la espuma ("Guardianes del río" 1996; véase también "Antena" 1996, en la que un consolador solitario se yergue contra el cielo del desierto, conjuntamente con los cactus armados; *sahuaros* en mi paisaje desértico del sudoeste norteamericano). Se trata, principalmente, de fotografías que simplemente da placer analizar, y se nota con claridad que los modelos y el fotógrafo compartieron muchas horas de diversión produciéndolas. El nivel de humor sostenido que revelan es, por cierto, muy impresionante. Sin embargo, sería un error ver estas imágenes cuidadosamente escenificadas sólo como montajes humorísticos. Hay un trabajo importante invertido en *Pop latino* en términos de interpretación ideológica, y el hecho simple es que he tratado de demostrar que la mirada escrutadora analítica es capaz de poner de manifiesto la cuidadosa y calculada habilidad artística de las imá-

genes de López. Contrastan significativamente con las imágenes encontradas en las fotografías nocturnas de Gabriel Valansi (véase Foster 2003), pero ambos estilos de lenguaje fotográfico son exitosos, cada uno a su manera, al hacer profundas observaciones de los valores culturales argentinos contemporáneos.

Traducción de Élida Messina

NOTAS

1. Hay una tira de Mafalda –siempre hay una tira de Mafalda para los temas importantes de la vida argentina– en la que Mafalda se cruza con Felipe en la calle. Ella le pregunta si ya escribió su composición para la escuela sobre la independencia nacional. Felipe responde que no, porque, aunque fue a caminar un rato para ver si encontraba algo que lo inspirara, hasta el momento no había encontrado nada. Mientras él dice esto, Mafalda mira a su alrededor todos los avisos de productos extranjeros.
2. En un trastrocamiento de polos semánticos, Sara Facio, en su presentación del dossier de López, *Fotografías*, usa "*camp*" donde yo usaría "*kitsch*" y, por deducción, viceversa: "El mundo que nos descubre Marcos López es más *camp* que *kitsch*. La mirada de nuestro fotógrafo tiene el toque de la inocencia" (p. 9). En mi uso de "*camp*," el principio estético de espectáculo es autoconsciente, irónico y desafiante; lo "*kitsch*," por contraste, cree de sí mismo que es auténtico. Quizás, el análisis crítico de López de la cultura argentina/latinoamericana descubre un principio de lo *kitsch* que él expone en sus fotografías. Tal vez en un sentido sus imágenes sean *camp*, pero comienzan por recrear lo que es un mundo de *kitsch*.
3. La última tiene un sol bordado en la mitad de la segunda banda, la blanca, que se encuentra entre dos bandas de azul...
4. Hay muchos usos irónicos de "New York" y sus deformaciones fonéticas que minan la supuesta marca de distinción de la ciudad y su iconicidad comparada con la experiencia norteamericana. Véase la película del director dominicano-estadounidense Ángel Muñiz, *Nueba Yol* (1995); de la que hubo por lo menos dos secuelas.
5. También hay una imagen de apertura en *Pop latino* de "Botella de Inca Kola"

(1997); ésta es una imagen, como su título indica, de la botella sin intervención de agencia humana. Dado que Inca Kola es de distribución limitada en Argentina, como producto extranjero, se convierte en el otro desaparecido del eje de marca extranjera Inca Kola/Coca Cola; nótese la ortografía idiosincrástica, no-española, de la primera para no infringir la supremacía de la marca del producto estadounidense.

6. "La marca brinda una serie de productos, algunos de los cuales se enlazan sólo aproximadamente o coexisten bajo la amplia sombrilla corporativa, con un sentido de identidad y de misión económica e intelectual superior. La marca no es nada (podríamos incluir como referencia nuestros encuentros rutinarios, populares, con Nike o McDonald's aquí); se ofrece menos como un producto aislado a ser consumido que como una visión (totalizadora) de cómo podemos conducir nuestras vidas y a nosotros mismos en el mundo. La marca es difícil de separar del estilo de vida individual (el mayor logro de la marca es manifestarse a sí misma como un estilo de vida): una forma altamente placentera. Seductora, si bien insidiosa de la corporatización del cuerpo individual, la comunidad, o, más probablemente, el componente al que apunta, como la juventud, o la clase media, o los jóvenes profesionales ricos. Es la marca la que, en la instancia final, confiere no sólo nivel (o identidad) sino que también determina el valor putativo del individuo" (Farred: 126).
7. Véase la deliciosa película, *The Gods Must Be Crazy* (Jamie Uys 1980), basada sobre las consecuencias de una botella vacía de Coca-Cola arrojada desde un avión que sobrevuela una tribu africana. Nótese también que Carlos Fuentes, en un importante ensayo sobre la norteamericanización de México, usa al competidor de la Coca-Cola, Pepsi-Cola como el signo de esta invasión extranjera, presumiblemente porque, como tropo, juega mejor con el icono mexicano de Quetzalcoátl.
8. En otra imagen, López usa lo se uno podría llamar un hombre extremadamente hirsuto de mediana edad para exhibir una calabaza de mate –una bebida decididamente premoderna–, como si la publicitara al estilo de las cervezas y las colas de consumo masivo.
9. López tiene que hacer el siguiente comentario sobre Buenos Aires: "Ahora bien, entonces, ¿dónde ubicarnos dentro de este páramo ventoso, con el río azotando el murallón en plena sudestada, refugiados en un Buenos Aires medieval, acorazado, indigestado por el humo de su propia caldera, por la publicidad y las encuestas falsas, plagado de alarmas, de custodios, de marketing directo y cientos de negocios de pizzas por dos pesos?" (*Al sur del sur; 8 fotógrafos argentinos*, p. 23).

10. A uno no le sorprendería enterarse de que, al menos en Buenos Aires y algunos otros centros urbanos, durante la mentalidad del Primer Mundo del neoliberalismo de los años 1990, tan anunciada a bombo y platillos se produjo más una economía de reemplazo que de reciclado en lo que respecta a productos como la Coca-Cola; ciertamente, hubo una mayor presencia de contenedores, no se pudieron reciclar sin reprocesarlos. Algunos de estos cambios pueden sostenerse dentro del "post-neoliberalismo," pero pueden ser demasiado caros de mantener.

BIBLIOGRAFÍA

Brooker, Peter (1999) *A Concise Glossary of Cultural Theory*. Londres Arnold; Nueva York: Oxford UP.

Bustos Domecq, Honorio, pseud. (1964) *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Buenos Aires: Sur.

Bustos Domecq, Honorio, pseud. (1967) *Crónicas de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Bustos Domecq, Honorio, pseud. (1977) *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Ediciones Librería La Ciudad.

Dorfman, Ariel. (1983) *The Empire's Old Clothes: What the Lone Ranger, Babar, and Other Innocent Heroes Do to Our Minds*. Nueva York: Pantheon Books.

Dorfman, Ariel y Mattelart, Armando (1973) *Para leer al Pato Donald*. Prólogo de Héctor Schmucler. Buenos Aires: Siglo XXI.

Dorfman, Ariel y Jofré, Manuel (1974) *Superman y sus amigos del alma*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

Farred (2003) "Crying for Argentina: The Branding and Unbranding of Area Studies." *Neptantla; Views from the South* 4.1, pp. 121-32.

Foster, David William (2003) "Gabriel Valansi: Neoliberal Nights in Buenos Aires." *Fisura; revista de literatura y arte* 1.3 (febrero), pp. 27-33. También *Significação; revista brasileira de semiótica* 18 (2002), pp. 89-113.

Fuentes, Carlos (1971) "De Quetzalcóatl a Pepsicoátl." *Tiempo mexicano*. México D.F.: Joaquín Mortiz.

García Canclini, Néstor (1989) *Culturas híbridas; estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

García Canclini, Néstor (1993) *Transforming modernity: popular culture in Mexico*. Austin: University of Texas Press.

Hollanda, Francisco Buarque (1979) *A ópera do malandro*. São Paulo: Livraria Cultura Editora.

Jameson, Fredric (1971) "Metacommentary" *PMLA* 86.1, pp. 9-18. También en *The Ideologies of Theory; Essays*. Vol. 1: *Situations of Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, (1988), pp. 3-16.

Lihn, Enrique (1973) *Batman en Chile, o el ocaso de un ídolo, o solo contra el desierto rojo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

López, Marcos (1999) *Pop latino; fotografía y textos*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Olalquiaga, Celeste (2002) *The Artificial Kingdom; On the Kitsch Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Santos, Lidia (2001) *Kitsch tropical; los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.

Sarlo, Beatriz (1985). *El imperio de los sentimientos, narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires, Catálogos Editora.

Sarlo, Beatriz (1994). *Escenas de la vida posmoderna; intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.

Sarlo, Beatriz (2001) *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel.

Homenaje

En recuerdo de Ulises Grisolía (1972-2004)

Vuelvo a repasar todos los números de **Guaraguao**, desde el primero, aparecido en el ya lejano 1996. Leo, veo los poemas, los cuentos, las reseñas, no sólo con la emoción antigua de cuando eran sorprendentes (la sorpresa continúa), sino con la agitación inmensa de comprobar que fue una gran escuela. De los muchos que empezamos esta aventura, algunos seguimos en ella, con otros mantengo una cálida correspondencia, pero lamentablemente a uno ya no lo veré más. La muerte llegó para Ulises Grisolía. La noticia ha llegado con retardo –imperdonable en este tiempo de internet y fibra óptica–; también el eco amortiguado de los sollozos, que hubieran resultado inaudibles, de no haber sido Ulises un gran tipo y además, según nuestra opinión –que no la suya–, un excelente poeta.

Ulises fue uno de los fundadores de esta revista, que guardará siempre con él una deuda. Investigaba, proponía, rebatía, corregía con fruición y esperanza. No era raro encontrarlo rodeado de cerros de libros, persiguiendo una precisión mínima, intentando dar brillo al contorno de alguna idea oculta y exquisita. Sabíamos que recorría también, con el mismo empeño, los más vehementes caminos del mundo de la experiencia.

Su vida era un amargo alegato sobre las dificultades para ser artista al final del siglo XX y a principios del XXI. Él podía afrontar y observar los minúsculos y crueles detalles del efímero acontecer. Aspirar esa inaguantable verdad, casi inapreciable, de nuestra existencia es lo que algunos llaman "inspiración". La de Ulises se demoraba en la realización de inventarios de aparentes futilidades, pero su rigor y su severidad poética me sigue conmoviendo.

No recuerdo de quién se decía: "Es uno de los grandes poetas de nuestro tiempo, porque media docena de lectores sabemos que lo es." Un juicio así, aunque preciso, es exagerado para cualquiera (incluso para Ulises), pero no puedo evitar utilizarlo para hablar de él. Tal vez ése era el destino que le estaba guardado y que él ignoraba. Esto que digo puede ser, obviamente, una ocurrencia temeraria, aunque nunca sabremos si ese tiempo vendrá. No obstante, les invito a leer con atención las páginas siguientes y el número 8 de **Guaraguao**, en el que publicamos un par de poemas suyos, y en donde "esta revistita" encontró un extraño momento de esplendor.

Ramiro Matas
16 de junio de 2004

Ulises Grisolía Hidalgo

Pabellones Nacionales

En toda bandera de país flota un tufo viejo que me recuerda al de la cruz de Cristo, con sus extendidas costras de sangre musgosa y recibida. Todo un pertrecho de guerra sin duda, pero blanco de poca monta promotor del despiste general o, como diría el mismísimo Evangelio: la piedra que corona el templo, pero que algún día fue despreciada por los constructores.

Pienso en la señera en esta diada catalana:
habitación de interior otoñal
y barrotes candentes.
Pienso en la chilena de la estrella:
profundidad sola
y el ojo de un corazón roto.

Ojo roto, barrote intocable.
Ojo intocable, barrote roto.

POETA NO QUIERE SALIR
Poeta transforma el amor en palabras
Sal del amor ya
Estas palabras habrán de ser oídas por ti
Como sonido de llamas

CUANDO YO ERA BELLO…
pero permitidme antes una cuestión
¿Qué feo no ha sido bello?
¿Qué enfermo, qué criminal
no ha encendido el sol de una sonrisa?
¿Quién no se ha asombrado?
Todo se va.

Gris, perdiéndose en estruendo a lo lejos
el río, cargado de almas, ríe;
cuando yo era bello reí como él
cargado de vidas reales, posibles, fantásticas.
Reí como un río
Reí como el río
Reí como ese río
Reí como este río.
Ahora, cargado de cieno y sombras,
apresado entre los diques del cuerpo y la memoria
yo ya no río
porque yo río.

El día que fui a entrevistar a Nicanor Parra en Madrid

El día que fui a entrevistar a Nicanor Parra No fue, el reviejo de miechica Se hizo el leso, no se presentó O algo más en algún sitio se le murió; "no ha podido venir", dijeron, fueron todos, hasta su representante fue. El día que fui a entrevistar a Nicanor Parra en Madrid Fue larguísimo, agotador, me compré un carmín Para darme un poco de salud en la cara, Me bebí alguna copa de más, para reponerme De la paliza y del desastre y de su ausencia. El reloj rojo de la Plaza Luna saltó en pedazos Cuando por vez primera probé la heroína En la noche del día que fui a entrevistar a Nicanor Parra, Luego volaron los libros, la ropa interior, la grabadora, Y mi corazón temblando ante la visión de una navaja Se calmó o comprendió un poco más Que el arte de tres billetes de 10.000 pesetas Puede ser superior al de las obras completas del viejo, O por lo menos quita más el hambre y aplaca la cólera, Flotando entre mi confusión quedó un solo nombre: Necronomicón. Después vino la madrugada de la noche del día que fui a entrevistar a Nicanor Parra en Madrid, Tibia del frío de los bosques de la meseta castellana, Al andar hice camino entre las sombras más sombrías del bosque, A pie firme, triste, ansioso de consuelo, buscando, re-conociendo, Perdí los pies toda la noche, entre la desnudez hiriente y el silencio oscuro y las risas sombrías de las prostitutas De la Casa de Campo, ejércitos del placer prohibido, Mar de bosques de

mar en un bosque que no sabe del mar, La misma noche en su locura me devolvió la suerte que me quitó el viejo Nicanor. Con el milagro de un billete de 5.000 pesetas tirado en medio del camino, Recuperé el humor, el amor, la moral y la rabia, Auténtico cruce de caminos En el que una joven africana, más que todas hija de esa noche inolvidable, Me dio su cariño, su trasero, su paz del bosque, su luciérnaga perpetuamente despierta, ardiente, ingeniosa, Hundida en el temor sagrado del río Fue mi diosa, mi ángel, mi demonio, mi oscura curandera De 5.000 pesetas, de un sueño más violento que la muerte Y con final de amor, a la orilla de ese río misterioso En ese solo bosque de esa desesperación alegre, pletórica, En ese día en que fui a entrevistar a Nicanor Parra Pero no se presentó.

Creación

El día de San Juan
Guillermo Fadanelli

Para Lisandro Martínez una nueva oportunidad estaba tocando a su puerta. Gracias a una recomendación de su cuñado había sido contratado como guardia bancario sin necesidad de realizar trámites penosos o pernoctar en humillantes hileras de desempleados. Después de varios meses sin trabajo, agobiado por depresiones constantes, su familia podría nuevamente sentirse tranquila: Lisandro Martínez sería un guardia bancario pese a no haber tenido jamás un arma en sus manos. El empleo sería más sencillo de lo que había imaginado ya que, contra sus predicciones, no portaría pistola ni tampoco un incómodo uniforme con botones dorados, ni mucho menos quepí. Una de las primeras tareas que llevaría a cabo Lisandro en su nueva empresa sería proteger obras de arte. Cuando le comentó a su mujer el rumbo de sus nuevas actividades ella se mostró hasta cierto punto orgullosa, aunque no fue capaz de precisar qué significaba exactamente una obra de arte.

–Me imagino que tendrás que cuidar monumentos en alguna avenida –dijo no muy convencida. Era una mujer joven, menuda, de movimientos nerviosos.

–No, mujer –intervino Lisandro–, es un museo donde guardan pinturas que tienen mucho valor.

–¿Y si tienen tanto valor por qué no te dan una pistola para protegerlas? Las vidas son más valiosas que cualquier pintura. ¿Qué vas a hacer si alguien intenta robarlas? Al menos deberían enseñarte karate.

–Parece que el público que va a esa clase de museos no se siente bien cuando ve policías armados.

–¿Te contrataron para ser guardia bancario o para cuidar tonterías dentro de un museo?

Aun cuando Lisandro no conocía los pormenores de su nuevo empleo, cultivaba las mismas dudas que su mujer: ¿por qué no estar preparados ante un inminente ataque perpetrado por los ladrones de arte? En estos días había ladrones para casi cualquier clase de cosas. Sus dudas se despejarían sólo a medias una vez que tuvo su primera reunión de trabajo dos días antes de que la muestra se abriera a la exhibición pública. El instructor le señaló que debía ser cortés con los visitantes, pero muy exi-

gente en lo concerniente a respetar las reglas: "El dinero siempre se puede reponer, pero la mayoría de los artistas que pintaron estas obras están muertos y no podrán repetir su trabajo", dijo con seriedad el instructor. Como el resto de sus compañeros, Lisandro estaría vestido de civil con un traje azul marino bastante elegante para su opinión, aunque un poco holgado. El traje pertenecía a la institución bancaria hasta que se cumplieran los primeros tres meses de labores: después de ese tiempo los empleados podían considerar el traje de su propiedad. La exposición se llevaría a cabo en un palacio colonial propiedad del banco ubicado en el centro de la ciudad. Hasta entonces Lisandro se enteró de que los bancos poseían obras de arte, las cuales formaban parte de su patrimonio.

–Los bancos son dueños de todo lo que hay en el mundo –sugirió su mujer.

–Deben ser las pinturas de los deudores. Si no le pagas al banco, viene y te quita hasta lo que no tienes. Me pregunto si también tienen estufas o lavadoras

–Ten cuidado, Lisandro. Puede haber por allí uno que quiera recuperar a toda costa lo que es suyo.

El edificio donde se llevaría a cabo la exhibición tenía dos pisos con varios salones cada uno. En cada salón habría un mínimo de tres hombres que mantendrían el orden durante el tiempo que durara la muestra. Sus compañeros poseían experiencia suficiente en esos asuntos, pues a excepción de Lisandro todos presumían por lo menos un año de experiencia. Alguna vez escuchó a uno de ellos decir que cuidar pinturas resultaba un trabajo aburrido como cuidar niños o masturbarse hojeando revistas. En el piso de cada uno de los salones se habían marcado líneas que por ningún motivo los espectadores de las pinturas tendrían que rebasar. Nadie podía tocar los óleos ni tampoco podrían utilizar plumas u objetos metálicos para tomar notas: los lápices estaban permitidos siempre que fueran obsequiados a la entrada de la exposición: unos inofensivos lápices de goma que habían traído desde Europa para la ocasión. Lisandro estaba sorprendido de que se destacaran tantos hombres para resguardar cuadros donde lo único ausente era la belleza. Fuera de los paisajes que estaban junto a la puerta de entrada o de unas caricaturas que le parecían divertidas, el resto no eran más que manchas, cuerpos deformes o colores que no armonizaban entre sí. Si hubiera tenido que cuidar un bote de basura no se habría sentido tan poco indispensable.

Durante la noche que siguió a su primer día de trabajo comentó con su esposa sus primeras impresiones. Ambos estaban sentados a la mesa, mientras que su pequeño hijo miraba televisión en la recámara.

–Con decirte que en la muestra hay un par de cuadros pornográficos. Por suerte no se encuentran en la sala que está a mi cuidado.

–Ni modo, Lisandro. Por el momento lo importante es salir del paso. Ya encontraremos un empleo más decente.

–Si por lo menos cuidara dinero sabría que mi trabajo tiene sentido: yo, Lisandro Martínez, exponiendo mi vida por pinturas que no son más que manteles llenos de manchas.

Los días se sucedieron sin que se presentara ningún hecho extraordinario, no obstante una mañana de domingo un hombre de baja estatura se aproximó demasiado a un cuadro que mostraba un balneario atestado de gente. La pintura llevaba por nombre "El día de San Juan" y a Lisandro le recordaba los fines de semana cuando su padre llevaba a toda la familia a divertirse a las albercas de Oaxtepec, un enorme balneario en el estado de Morelos. Qué días aquéllos cuando su padre se levantaba tan de buen humor como para anunciar a la familia que irían todos a nadar. Lisandro se aproximó al espectador para pedirle que no tocara con sus zapatos la línea marcada en el piso. Intentó ser cortés, pero su consejo no fue siquiera escuchado ya que el hombre continuó hablando con una mujer que atendía con cuidado sus palabras.

–Creo que el atributo principal de esta pintura es que, a través de un rígido dominio de la perspectiva, el artista provoca que cada uno de los cuerpos pintados tengan una presencia real.

Lisandro no comprendió lo que ese hombre de barba mal cuidada comunicaba a su mujer. Volvió a insistir:

–Señor, no rebase la línea que está marcada en el piso, ni se acerque demasiado a la pintura.

–Sin duda es éste uno de los mejores cuadros de Julio Castellanos. Mira esos rostros famélicos intentando divertirse. Son como ratas dentro de una piscina.

Estas últimas palabras calaron en el corazón de Lisandro. ¿Así que para estos tipos los hombres que se divertían sanamente con sus hijos dentro de una alberca no eran más que ratas? No conforme, el hombre casi tocaba con la punta de los dedos la superficie del óleo. Era calvo pese a no ser un viejo y tenía los labios rojos, húmedos.

–Señor, escúcheme por favor –Lisandro dio un paso para interponerse entre la mano del espectador y la pintura–, no puede usted acercarse a la obra.

–¿Pero, por qué? El arte nos pertenece a todos mientras no lo dañemos. Usted no me va a enseñar cómo tratar una de estas obras –respondió el hombre, cortante.

–Son órdenes, señor. Esta obra pertenece a la colección del banco. Puede usted tener las opiniones que quiera sobre las pinturas, pero no a menos de un metro –Lisandro experimentó una gran satisfacción al escucharse a sí mismo palabras tan contundentes. No se amedrentaría frente a nadie.

–Ustedes qué van a saber, carecen en absoluto de sensibilidad –esta última frase iba dirigida a su acompañante, aunque con la intención de que no pasara inadvertida para el guardia.

–Usted podrá ser un bocón, pero no tiene más sensibilidad que yo. Hago mi trabajo para que mi familia pueda comer. Y lo hago sin ofender a nadie, ¿me escuchó bien?, sin ofender a nadie.

–Haga su trabajo pero no moleste a la gente.

–Entonces no rebase la línea ni toque los cuadros. Ni ofenda a la gente.

La pareja caminó lentamente hacia el siguiente cuadro ante la mirada acechante de Lisandro. Nadie le impediría cumplir con su trabajo ni esa noche contarle a su mujer lo sucedido. Ella estaría tan satisfecha de Lisandro que quizás lo comentaría también con las vecinas: su esposo, Lisandro, nuevo cuidador de pinturas había puesto en su lugar a uno de esos estúpidos sabelotodo.

Guillermo Fadanelli nació en la Ciudad de México en 1960. Ha publicado los libros de relatos *Cuentos mejicanos* (1991), *El día que la vea la voy a matar* (1992), *Terlenka* (1995), *No hacemos nada malo* (1996), *Barracuda* (1997), *Regimiento Lolita* (1998) y *Más alemán que Hitler* (2001), así como las novelas *No te enojes, Pamela* (1996), *Para ella todo suena a Franck Pourcel* (1997), *La otra cara de Rock Hudson* (premio IMPAC-CONARTE-ITESM de novela, 1997), *¿Te veré en el desayuno?* (1999), *Clarisa ya tiene un muerto* (2000) y *Lodo* (2002). En 1993 realiza los vídeos *Soy loca por ti*, *El secuestro de Montserrat*, *Alpura de fresa*, entre otros. Dirige la revista *Moho* y la editorial del mismo nombre.

La barricada
Edmundo Paz Soldán

Hay una persona muerta en la casa de la esquina. O al menos eso parece. Dos autos policía están en la puerta, y hay una ambulancia y un carro bombero y muchos curiosos agolpados detrás de las cintas amarillas que impiden –intentan impedir– el paso. Un policía fornido con un revólver en la mano se ha subido a una escalera y atisba hacia el interior de la casa desde una ventana. Otros de civil hablan por walkie-talkies hacia alguna central que los ordena. Algo raro: las cámaras de televisión tardan en llegar.

Hace mucho calor en este mediodía de junio y la luz del sol relumbra en las paredes de la casa blanca, la dota de un aura de territorio encantado. Sin brisa, los altos árboles de la cuadra apenas mueven sus ramas. Mi hermana y yo hemos abierto la puerta de nuestra casa y nos hemos sentado en los escalones de la entrada, la mirada dirigida hacia el lugar de los hechos, justo al frente de nosotros. Tenemos helados de chocolate en la boca y jugamos a adivinar quién es la persona muerta. La casa blanca es inmensa y tiene cuatro subdivisiones: dos en el primer piso y dos en el segundo. Yo digo que es el hombre cuya ventana da a nuestra acera en el primer piso. Alguna vez he pasado a su lado y he sentido un olor a marihuana, a fruta en descomposición; tiene la mirada extraviada y no parece saber que existimos. Mi hermana, las largas pichicas cayéndole sobre los pechos, dice que es la mujer pálida y demacrada del segundo piso, la de la gata color ladrillo –las patas blanquísimas– que de vez en cuando aparece maullando en nuestro porche, en busca de comida y de calor humano.

–¿Ella? Pero si no tiene ni treinta años...

–¿Y qué? ¿Acaso la gente sólo se muere después de los sesenta?

Dice que ha escuchado que es una enferma mental.

No me extrañará que se haya pegado un tiro. Los locos no son gente normal.

Su voz tiene la autoridad de la hermana mayor, pero yo me resisto a creerle: una vez fui a la casa de la mujer pálida, a devolverle su gata. Me hizo pasar, y jugamos ajedrez. Aparte de que tenía reglas pe-

culiares para jugar –su rey se movía como la reina, sus peones eran inmortales–, de que hablaba en voz muy alta (rasgo que atribuí a cierta sordera), y de que su departamento era muy frío, no noté nada extraño.

–¿En serio? Si se enteran los papis te matan. Cuántas veces te han dicho que no te metas con extraños.

–¿Y qué querías? ¿Que deje a la gata aquí?

–Aunque sea. Hay secuestros, hay violaciones.

–No de hombres.

–De hombres también.

En esta cuadra hay gente más extraña que la dueña de la gata. El jubilado italiano a dos casas de la nuestra, por ejemplo; todo el día sentado en un sillón en su jardín, saludando a la gente desconocida que pasa por la vereda y tratando de entablar una conversación en italiano. O la mujer que tiene su casa adornada todo el año con luces de navidad; en las noches, las luces de colores parpadean, son como el gran ojo despierto de nuestro vecindario.

La escalera ha llegado ahora al segundo piso. El policía rompe una ventana y se mete por ella; la gente se acerca a la esquina para oficiar de curiosa y no perderse el desenlace. Mi hermana y yo terminamos los helados y hacemos lo mismo, pasamos bajo la cinta amarilla sin que nadie se moleste en decirnos algo.

Escuchamos gritos y maullidos. Mi hermana le hace preguntas a un policía obeso, uno de esos que mejor se quedan en un trabajo de oficina porque si no, los asaltantes le pierden respeto a la ley.

–No está muerta –me susurra mi hermana, algo desilusionada–. Se ha barricado en su habitación desde hace días. Dice que un enemigo asume formas extrañas y quiere su muerte. Se acerca a su puerta disfrazado de cartero, de Testigo de Jehová, de familiar, de vecino.

Pienso en la gata, confundida ante lo que ocurre en torno suyo, tratando de alcanzar al policía con uno de sus temibles rasguños. Si mi hermana quería asustarme, lo ha logrado. Yo pude haber sido el enemigo bajo la forma de un chiquillo inocente, aquella vez que me acerqué a su puerta. Pero ella abrió las barricadas y me dejó entrar. Acaso una sensibilidad especial le permitía detectar quiénes venían en son de paz y quiénes no.

Al rato, el policía aparece en la puerta de la entrada con la mu-

jer en sus brazos. Ella patalea, llora y grita que no le hagan daño. Trato de mirarla a la cara; nunca he visto cómo luce una enferma mental, y quisiera memorizar su rostro y sus gestos para reconocer a la siguiente que me toque en suerte, así no cometo la imprudencia de ingresar a su departamento a jugar ajedrez. Está muy pálida y ojerosa, y tiene las mejillas chupadas, pero esos datos, me temo, no son suficientes para identificar la falta de cordura en una persona. Tampoco sus jeans rotos o su camisa blanca teñida de rosado (la lavandería obra esas combinaciones). Deberé discurrir por el mundo sin saber si quien se sienta a mi lado en el bus o me saluda en el club de vídeo tiene alguna suerte de desajuste mental (la gente, además, es muy buena para disimular).

Dos enfermeros rubios le ponen un chaleco de fuerza, la amarran a una camilla y la meten a la ambulancia. La mujer vuelve a gritar que no le hagan daño; el sonido implorante de su voz resquebraja la clara mañana; uno de los enfermeros le asegura que nada malo le ocurrirá. Los policías se congratulan por la labor cumplida –los walkie-talkies no cesan de funcionar–, los otros habitantes de la casa desahogan sus temores con palabras apuradas. La ambulancia parte, la gente se dispersa, mi hermana se desatiende del asunto y se vuelve a casa, sus pichicas en continuo vaivén.

–Pensar que teníamos una loca de vecina –dice antes de irse–. Qué miedo. Mamá querrá trasladarse.

Yo me quedo parado, sin saber qué hacer, hacia dónde ir. El sol me da de lleno a la cara.

La gata aparece por la puerta entreabierta y se me acerca. La alzo. Está flaca, debe tener hambre. ¿Qué sabe que yo no sé? ¿Qué vio en ese departamento que nadie más vio? Ni siquiera treinta años. Qué le habrá ocurrido, en qué instante habrá dejado atrás un mundo extraño para perderse en otro aún más extraño. ¿A quiénes les toca, a quiénes no, y por qué?

La mujer había querido decirme algo pero luego lo pensó mejor y no dijo nada. Con un gesto me invitó a entrar y a sentarme a su mesa desaliñada a jugar ajedrez. Cuando le quise comer un peón, me dijo que no podía, el tono alto y frenético. "Los peones me defienden", dijo una y otra vez hasta convertir la frase en un mantra. "Sin ellos, yo ya no estaría aquí".

Acaricio el suave pelaje de la gata y me pregunto si algún día, por alguna todavía insospechada razón, seré yo el que atraviese las fronteras y alce las barricadas contra este mundo. Sería sorprendente. No me sorprendería.

Edmundo Paz Soldán nació en 1967 en Cochabamba, Bolivia. Con "Dochera" ganó el Premio de Cuento Juan Rulfo 1997. Es doctor en Lenguas y Literaturas Hispánicas por la Universidad de California, Berkeley. Actualmente es profesor de Literatura Latinoamericana en Cornell, Estados Unidos. Ha publicado las novelas *Días de papel* (1992), *Alrededor de la torre* (1997), *Río Fugitivo* (1998), *Sueños digitales* (2000) y *La materia del deseo* (2001); los libros de cuentos *Las máscaras de la nada* (1990), *Desapariciones* (1994) y *Amores imperfectos* (1998); y la antología *Simulacros* (1999). Ha coeditado la antología de cuentos *Se habla español* (2002). Sus obras han sido traducidas al inglés, alemán, finlandés, francés, danés, griego y ruso, y han aparecido en antologías en España, Estados Unidos, Alemania, Suiza, Francia, Perú, Argentina y Bolivia. *El delirio de Turing*, su sexta novela, es la obra ganadora del V Premio Nacional de Novela 2002 de Bolivia.

Susana Villalba

La muerte de Evita

Llovió como si nunca fuera a terminar. Y nunca terminó. Toda la tarde llovió como si fuera de pronto otro lugar. El pueblo seguía la táctica del agua una vez más. Una vez más la gente se parecía al cielo y el cielo nunca. Nunca estuvo más lejos que esa noche. Madre de dios, nuestra difunta, levante los jirones de nuestro corazón.

Al agua del sueño, jirones de alma, de nuestro cuerpo llevanos vos que no tenemos dónde llevarte. Tu cuerpo se esfuma como una voz.

Como la seda cruje un paso en la sombra, un eco de jinetes negros. Escondanós en los pliegues de su muerte, de su pollera, en el vacío Pampa guarde nos como un viento que se detuvo para siempre en su bolsillo. Descanse, que el mundo no existe más.

Sigue lloviendo y es la misma plaza, el subte con asientos de madera, mamá no podía llegar, corría, no me encuentra, yo no la encuentro, como un perro que no alcanza su cola, no alcanza su tiempo.

No había nacido yo pero ella estaba ahí, bombardeaban la plaza, esta misma, damos vueltas, mamá corría a una playa de estacionamiento y perdía un hijo, no era yo, yo no la encontraba, todavía no la encuentro, ella no me reconoce porque todos corren, la empujan, sube a un tranvía hacia cualquier parte, dice que es mentira, algo estalla bajo la lluvia. No escuche abanderada, venga a nos, a llevarnos a su país en blanco y negro.

Mamá da vueltas, doy vueltas, vamos al cine, ella se viste como Zully Moreno, la ciudad está sembrada de nomeolvides. No nos olvide ilustre enferma, somos un cuerpo que se corrompe bajo la lluvia, vidrio, un día embalsamado. Miramos fotos. Papá no aparece. No está. Un auto zumba en la noche. Llovió durante quince días.

Estoy acá, no me ves pero estoy, corriendo en la misma plaza. Camino por las mismas veredas, como vos del trabajo voy a casa y en casa también llueve, todo huele a humedad, a asfixia. La niebla está adentro, en todo el barrio, se ven pocos negocios abiertos, poca gente en la calle. Cae la noche como si fuera consecuencia de la lluvia, como si fuera la lluvia lo único que queda.

La gente forma fila durante días para irse con ella, adonde sea, adonde vaya. No desate los nudos santa que ya no va a parar. No para nunca esta caída.

Mamá escucha radio. Papá no escucha. Yo todavía no existo. Somos los Perez García. En el patio llueve. El reloj se detuvo. No los encuentro, son de otro mundo.

Hay una marcha de antorchas, de lágrimas, de lluvia, estampitas, carteles, está en todas partes. Está en la radio pero no se la ve. Santa de los anillos, virgen de las capelinas haga su magia, háganos aparecer.

Que aparezca la casa, los azahares, luciérnagas, el tren. Diga una sola palabra que detenga la lluvia. Mamá con un vestido de flores, una plaza, un sol con pinturita naranja. No es que creíamos, estábamos ahí.

Damos vueltas en la bruma, en la tregua de una fina llovizna. Incluso la tristeza que aparezca si es común, como cualquiera que está triste una tarde. Y otra no. Que aparezca la muerte si parece de una vida, si toca. Lo que sea en proporción al tamaño de un hombre, del árbol, de una casa.

A no ser que sea lo humano nada más que una estrategia de dios para la tierra perdida de su mano y atada a su correa, una doctrina de la espera de algo más que agua que cae, que da vueltas y vueltas sobre sí, como los perros, los relojes, las monedas.

Mamá escucha la lotería, papá mira la lluvia, miraba. Yo miro fotos, todos hablan, nadie dice nada. Mi hermana escucha música, mamá la busca en un tren, corre, siempre está corriendo. Yo no puedo nacer todavía porque bombardean la plaza, después porque ella corre por unos vagones. Al final nacía. Después todos mirábamos televisión.

Dicen cuando no llueve que aparece en su mulánima, a las orillas de los ríos, arrastrando una estola embarrada, que por la noche frotan lavanderas fantasmas, dejan sus tules al rocío. Que cabalga cabizbaja como buscando un prendedor, que también buscan los peces en las piedras del fondo, dicen que el caracol de agua dulce reproduce aquel clamor.

Reina de la plaza, de los vestidos, protectora de todo lo que se escucha pero no se ve, venga a nos el tu reino.

Bien mirada es una plaza de colonia, la fuente, el cabildo, la catedral, la estatua, la municipalidad, el Banco, la palmera, los puestos de chori, de llaveros, medallitas, las palomas, la gente que da vueltas. El otoño se instala como bruma, como un remanente cuando aclara, eterno día después. Recogen los papeles de una fiesta de domingo, los vasos descartables, las botellas.

No nos dejes caer de la tentación, del deseo, del sol, madre de dios, decí que somos también una de las razones de la vida. Decí por nosotros con esa voz de altoparlante pueblerino y en la hora de la muerte con esa voz de ruido de lluvia de la radio.

Mi hermano va a la canchita del Club de Cazadores. Lo espero en el olor a cuero y a penumbra del salón, a lavandina y a cenizas. Una foto detrás de los trofeos de billar, con una escarapela. La seño, la primera, llevan su camafeo apretado en el puño a ver si pasa. A ver si rasga la tela de los muertos y aparece en miríada. Miro cada relámpago a ver cuál es de fuego.

Acaso exista el mal, rezó la multitud bajo una lluvia que apagaba las velas, un tumor inconmovible, inexorable como bruma que se expande, se instala entre los huesos, en la sangre.

Virgen salitrera, guardiana de los perros y los barcos hundidos por su peso, cayeron todas las hojas del otoño, el invierno empieza porque te vas, la música fría del silencio. Silencio capitana, las palabras ya no quieren decir lo mismo.

El guión terminaba. Después yo nacía. Mamá decía que era mentira. Papá compraba un auto. Mi hermana manejaba. Yo me escondía por ellos, en el patio, cuando no llovía me encerraba afuera. Después se fueron todos. No, me fui yo. Después estaba ahí. En alguna parte.

Relampaguea sobre la autopista. Llovió durante todo el día y sigue lloviendo. Se perdió la cosecha. No hay otra cosa que perder. No hay otra cosa que hacer que no trabajar. No pasan trenes. Los bares cerraron temprano. Una hilera de luces se borronea hacia el final de la calle.

Generala del viento, de nada, de las gomas que queman en la ruta, levante su ejército de trapos mojados y de agua, lleve la tempestad hasta el registro de su voz. La voz es lo primero que se olvida.

En la gasolinera
(20 de diciembre de 2001)

No era en la pantalla, era en la esquina, en la puerta, tampoco era una guerra, el huracán ahora sí arrancando una raíz. Que no salía, no hay, no estuvo nunca. El hongo vuelve a crecer en poco tiempo, la falta de pasión que cada uno siente por sí mismo, ningún nombre, lugar, tarea en que mirarse. Ni la tormenta continúa. Una ráfaga, disparos, truenos, cascos de caballos. Y una larga noche en que los fuegos se apagan despacio hasta la nada que crece otra vez. Como si nada. Crece como una pátina grasosa en el día, en los amigos, en un libro, en el cuerpo, en el café. Todo se opaca, todo cansa como el trabajo en lo que se echa a perder a cada paso. Nada cambia en lo que nunca es igual pero pasa, algo, siempre. Estaba ahí.

Estalla y se consume en encenderse, como el fuego. Después lo ves en la pantalla, en soledad otra vez cada uno se ve como un actor que fue de programar lo que no era, tan directamente en vivo que no llegó a escribir lo que será. Se cubrió la ciudad de escombros, de cenizas. Y el moho de la historia repetida.

Una limpieza de año nuevo, de muebles, tirar la agenda, los papeles, cañitas voladoras, jirones de guirnaldas que deja la tormenta. Que salgan los fantasmas, con velas, con puñados de sal en los rincones, con farolitos chinos y luces de bengala, cantos para alejarlos. Y otros fantasmas esperaban detrás de los roperos. Y otros. Siempre. Ni padre ni madre ni vergüenza ni música ni hambre ni comida, ya, nada más que una piedra estallando contra un vidrio. Cada uno una piedra, es decir, ni siquiera triste.

Relámpago de furia y se es también la astilla de vidrio que alguien barre en la mañana, fragmento de la historia sin embargo, una luz en soledad acompañada. La piedra rompe el propio corazón donde otro corazón crece mañana, en pánico aunque habiéndose mirado por fin como alguien que se quiebra. Haberse visto en algo que sucede por su mano. Y espantado ya no recuerda qué desea. Un televisor. Ahora lo ves en la pantalla, pierde la vuelta y ya las sombras ganan antes de terminar el día.

Y si mañana no amanece, si mañana no separa las aguas de la arena, si llueve hasta que nadie nunca más respire más que agua.

Como un pez detrás de la ventana girando en el propio olor siempre de sí, de la casa de sí, si es que no pasa a ser un no, una nunca, nada. Todos apostados cada uno en su puerta como si otro, cualquiera pudiera arrasar esa cajita musical donde juntaste un poco de tu nombre, es decir tus camisas, tus ollas, las fotos de cada navidad. Y antes que el día de año nuevo comenzara estabas siempre comenzando otra vez. Y otra vez a deambular en busca de un lugar donde dormir por una vez hasta mañana, como si cada noche no fuera un barco que se mueve demasiado porque no sabe a dónde va.

Las luces se prenden y se apagan, se prenden y se apagan en ventanas, dinteles, balcones. Al día siguiente un sol espléndido llama hacia su espejo imposible de mirar, esa soberbia festival mientras se hunde en el ocaso te anuncia que sólo tu mirada lo pierde sin que pierda realmente su lugar. Te vas moviendo hacia el oeste, iluminás la noche para fijarla en forma de ventana, es decir lo que en el mundo hace a tu cuerpo ahí, de la vereda para acá. Acá tu radio, tu lámpara encendida, cada cosa siempre en su lugar, o sea vos.

No es sólo tu infancia sino el mundo, tu mundo, tu barrio antiguamente mirando levantarse esos ladrillos señoriales, una cúpula, un cóndor planeando en una noche que después cayó sobre nosotros. Si nunca había nacido. Las marcas de la infancia, un auto Unión y al doblar el murallón de Canale se llegaba siempre a casa.

No se sabe qué se mueve, si afuera o adentro, no lográs quedarte en algún sitio. Una cubierta anuncia esta parada, Firestone, gomas quemadas, piedras. Este café bajo el cruce de todos los ramales de autopista, en el ojo centrífugo, en esa confluencia de diez puentes con una perfección de giros y niveles y luces que hacen de la ciudad un transatlántico, un árbol de navidad. Miles de luces blancas, rojas, en carriles que imaginan salir hacia algo más que la salida. Exit. Fast food dice un anuncio que se prende y apaga. El río está en alguna parte, se siente en las flores de aromo que llegaron con la lluvia. Una pista parece cortar en dos la catedral y el cartel de Dunlop. El olor de la nafta, de los tambores de gasoil que usó la barricada.

Pedís un café como quien pide que el mundo vuelva a dibujarse, tibio, familiar. El minimarket ofrece peluches, relojes, shampoo, pegamento, internet. Pedís un amuleto, pedís cigarrillos, pedís que el corazón encuentre una cara, una revista, cualquier cosa que parezca

aunque falsa intimidad entre algo y algo de vos, mirás en el vidrio estallado, astillado pero ahí, sin caer. Algo blindado entre las mesas, la gente, los autos, todo se mueve y no, como una pista de baile con luz negra, todo enciende y apaga como el nombre del café, como en el vidrio un interior que parece estar afuera, alrededor sólo se ve adentro reflejado. Sentís que el único lugar es este tiempo.

Mañana se verá. De cualquier modo la gente se levanta, se recupera en la playa de estacionamiento, la noche de tomar el cielo por asalto. Estaba lejos. Estaba solo. Estaba vacío. Había que pintarle un sol, una casita. Papá, mamá, no es que no me acuerdo, es que me siento siempre ante un papel en blanco. Escribo que no sé si lo que veo es lo que desde afuera no se ve.

Los buitres ya planeaban sobre basura quemada en cada esquina. Pero eso fue anoche. Mañana, ahora, lo ves en la pantalla. Todo lugar tiene su sombra y no sabés dónde ponerte. Siempre dudás si lo que ven los otros es y no te conocés porque te ven sino porque mirás a todos lados desde ninguna parte del dibujo. En expulsar hay algo de parir, partirse un padre al que reclaman que no prestó atención. Pero la ausencia es una acción, nunca los tuvo. Nadie. Ya no se sabe quién ya no se ocupa del mundo, quién los deja una vez más. Y se abandonan. Otra vez.

En el puente peatonal un enorme Scalextric te pasa por encima, por debajo, los autos giran a la altura de tus ojos, carros hidrantes, ambulancias, una multitud ahora dispersa camina hacia el río por la avenida más ancha y más triste del mundo. En un guardrail una pintada pide un dios a imagen y semejanza de estos días.

En la Shell Select Tango. Domingo de elecciones

Todo es una pared en que se ve descascarar la vida en una sola frase: Feliz cumple, aguante Brukman, Cuervo puto. Un solo plano todo, todo plano, carbón, tiza, aerosol. Si tocaras en el cielo moriría Charly, Damas gratis, Rocas Sucias. A veces un destello de palabras misteriosas como rocas, como mica en las piedras, en las veredas hojas amarillas, cascotes en la calle. De qué rocas en esta planicie de llaneza aplastante, el cielo un plomo sucio del hastío de la lluvia del

domingo. Se borronea una palabra, gotea en los cartuchos dispersos en el suelo, los disparos recientes se escriben como huecos del ladrillo. Padre Rainbow, Viejas locas, Pibes chorros. Todo un plano, una toma. Una mancha como hombres alrededor de una fogata, como perros de una noche de mil años.

De día se levanta una ciudad y todos van como leyendo un llamado ultravioleta, hereditario, partitura, como moscas, como entrando en molinetes, vallados hacia una ventanilla a apostar lo que total ya no tenían. Una vida de pizarra, de una tele para acá. Apenas hace nada, cinco siglos, tres reflejos, un alguien pintó esa caravana de ciegos al abismo, al eco del barranco. Detrás de esa pared en que se estrellan.

Por siempre Chaca, Seba te amo, Los Tarijas stones. Acaso falta sangre, más aún, que abone esa costumbre de rodar horizontal imaginando que es un plano inclinado, la vida vertical, la tierra un vértigo del cielo, se va a acabar. Señor, no escucho que truene tu voz, si es una voz, no veo quebrarse la pared, el mundo o alguno en parte alguna, alguna vez quisiera ver algo distinto, final inesperado, palabras misteriosas, rebelión que no se muerda el polvo de la cola para ir a caer de a uno en fondo. Si fuera posible en este siglo. Si fuera posible en este mundo.

Ma terre, mater dolorosa. El que devora a sus hijos, cuerpos se arrojan como rocas. Señor, entiendo que no nos dejes elegir algunas cosas pero nunca ser más que humanidad, más que este barro que amasa como miga, como costilla que se quiebra de su alma, cerebro de pan que se resbala chapoteando las patitas hacia arriba, el lomo hundido, la mirada a la punta del látigo otra vez a ver si lo rescata para atrás. Por enésimo siglo, lugar, por enésima vida, vez, palabras mismas.

Se vota por la fiesta que se mira apiñado en la vereda, en el zaguán. Gramilla, ripio, guijarro de payana, de sapo ficha, silla, fila, centavo. Peor están los ciegos que se agarran, los sordos que no escuchan ese vals, esa fanfarria de fagina cortesana. Palabras de cartel que prenden un reguero, un arma frase de repetición. Desfilan los fiscales de veredas, gerentes de kiosquitos, figuritas en clips, ideas con alfileres, cabecitas de tacho con palo y a la bolsa, con las cartas marcadas. El Ciclón, los Rocas Sucias, la Brukman a sus trabajadores. Santa Re-

vuelta, los Cometas, se viene el bananazo. Apenas hace nada la gente la cuidaba, ahora apoya el desalojo. Apenas hace igual el hombre como ahora asumía Carlos V, imperio sacro, bizantinos o el británico, romano, mayestático, el imperio sintáctico que ahora titila mientras llueve en algún lado, en este lado, en esta esquina, frente a un muro. Hijos del hijo, Patria Chuker, Trujamán.

Nuestra Mater lacrimosa, apenas los gases se disipan. En esta esquina Campeón, le vamo a hacer el culo a las galli. Gallito de baldío. Pollitos mojados bajo el frío. Se vota entre la barra de la jaula o el degüello, en un desfiladero como a cuerda. La marcha hipnotizada de la vida, la primera salvación es la del cuerpo, Señor, recuérdanos el alma cada tanto. En tiempos más soleados, más amables. En este año si es posible. Si es posible en esta vida.

Susana Villalba pertenece al Consejo de Redacción de la revista de poesía *Último Reino*. Dirigió la Casa Nacional de la Poesía y el Festival Internacional de Poesía del Gobierno de la Nación. Publicó seis libros de poesía: *Oficiante de sombras*, *Clínica de Muñecas*, *Susy secretos del corazón*, *Matar un animal*, *Caminatas* y *Plegarias*. Es también periodista y dramaturga.

Reynaldo Jiménez

Tráfago

Mascarilla de tumi a los gases, su filtración
hacia las cúpulas palatales del saqueo, caras
de moneda silban lo veloz, lo que han perdido
entre la estela ruinosa que a los pájaros da, aun
aquéllos los sin nombre, de plumajes activos,

y los nefastos fáciles de relativo gris al acecho:
desde el ramaje chicos a la fuga se dan
–volver a hablar para los árboles– un poco más,
contra el ensueño, su gangrena y trapos,
revuelto el mar retorna cangrejo a los cerros,

aguacero sin socavar el lodo, con razón.
se corre la suerte coraza de un entrevero
donde a las linfas sin fin arrastran, sinuosas
del sonido: cierto jadeo animal concurre a percatar
entre los semovientes, muy junto

a las torquemadas pneumáticas en la playa
de estación, semicírculos de vuelos parecen
enloquecer antetravés, pican turquesas
del oleaje lítico, indiferentes al delfín
que proviene cuando el propio aliento

desde otrora habla ya: "¿mañana-mañan-
a…?", parece estarse al soñar, la tierra
gira sin comprenderse (¿no, hermana?), hum-
us aún miedo, dolor que se prehuele,
la línea entretelar o al traslucir del paso fuera,

si fuera de Surco –cuál tropieza o danza, justo
punto de su destino que nunca empieza,

fiel a su riel, a la sombra de la única palmera
del barrio adonde jamás llueve, infrasosías
(gamma) (*equis*) (ultravioleta).

Taquicardia

Cor apurado
de ácaro al ocaso, ocasión
de saldo aluvial y salud para la estepa
de los cambios,
alerta paria en la escarpada
del taladro ultraconcreto:

ladrón del fuego junto al acantilado,
cráneos a la sazón del arenal,
entre los neutros oro por oro, otro
horizonte tras el parpadeo acosa
contra la megavelofero-
cidad.

Paracas

Índigos arraciman los peñones, al toque
de queda de sus lontananzas que hacinan la in-
diferencia, donde y cuando una sola moscazul
aquieta sobre la boca que no exhala: adónde
fue que sin juez se fueron aquellas alas, que

la primavera nunca borraría, con las ariscas
costas de un desafuero, risa fósil de la barranca, ilesa
intimidad con palabras arrancadas de carteles
que gritan para que nadie lea, a medio camino
entre el módulo y el oído, ahí do el huaico

de ídolos es ya otra fuente, nadie sabe si fuerza

de la tensión de arco voltaico o fechoría de cuajo
o a destajo late el apetito e iguala esa migra
a una grima de huanal, minoría la edad del suceso
–las fieras caras sin reparo entre filas cristianas,

parábola que no para, no sabe pasar, no para de saber
porque repasa la costura en la urdimbre (y da costumbre)
y no la cierra, jamás, y no la espera surfila, así como nadie
te espera, rima, y es así tu rareza de la hora, mientras
cicatriza lenta la costa por esplendores devorada.

ya no interesa cuál morada que al quemar
los ojos presta su cruda de seguir siendo
lo que siempre fuera, sin quien la pinte, sin un pincel
o lengua pública que la acorrale, revire de sépalos,
orejas del arenal aguardando su secreto

(que nunca llega). transparente al escuchar
aquel solo de plumafuente, picaflor en la floresta
de quietud ciega que asesta el basural: busca
su cauce inventariar las nuevas curvas, aquí
en el rastro o secreción de una pregunta coja.

Fog

La lluvia de arriba no decae, las raíces
retuercen sus vísceras solares. ¿y si el ángel
se ha perdido en el estéril regazo, acantilado
que a los días sucede, a la íntima línea de días
junto al ruego que sacude la ocasión o juego
de oca para saltar entre las gotas; si por sonar

no te acorrala el apetito, el coro de umbras sigue
fijo, pancartas las moscas brujas, su Gitâ de gitanería,
letras sueltas, galaxia de semillas? ¿y si estalla?
¿la brújula en la mano, manando hasta tatuarte,

estiras con ardor de eclipsada, de un tirón,
a la margen que espirala? la ira tiene arrastre

de celosa, esmerada turbulenta que provee
de fondo al hontanar, cuya indivisa
prosigue hasta la fósil risa de un más fácil
tormento, fascinado consigo, hasta llevar la otra
mano al corazón, con sorda voz común, facetada
corriente, espesura sin pacto, con intacto peso

(desmadre) (subrayo) (allanamiento): la línea
de flotación, floraciones que nadie atrapa, es una
planta carnívora y es tu planto lo que devora,
placenta de gata, se demora a la hora en que llegaste
para volver a partir, suplantar, para ir, sin plata
ni oro, a partir de ahora, con tu plato de lata…

¿y si el ángel masculla en seco entre palos
romanos chinos y pelados cables por almácigo
ulterior y clemencia primordial que ruegan en racimo
los testigos? ¿traga el ángel lo que puede
en la pedacería que silencio observa al neblinar
de mutantes bocas a sus colmillos pocos?

Subsuelo

Soledad de la arena, la espera subsume
al relámpago de un peje, continua absorción
del canto a su materia: el aguaje de la letra
jamás suelta su claroscuro, dominio de ramas.

librando a pasadizos del mercado [Lince]
cómo se agita voz en el lienzo del estambre, cómo
se agrupan umbrales sin ser distintos
a lo que por unirlo interrumpen. la comida irradia,

no sólo frutos en sus olores compactos, sus grados
al gusto, ese pico aún vivo del pichón ante la fiesta del filo,
yawar, tinaja de aceitunas negras como el ojo dentro,
para el rechinar que no sabe sino el seno del segundo

cuyo baile saca, a la temprana potestad del hambre bifronte,
de un solo vistazo, primera siempre última vista. no sacude
la ansiedad sino este árbol ralo de paciencia
cuando sin escrutinio se lo quiere mirar

–si alguien, alguna vez, vela su vecindario–,
golpe unísono de corazones sin dueño, sin más
que esa ceguera que aún se atreve,
subhumano mareo que hace al eco, al que el dormido

se aviene, de la respiración al ras, apenas
ruidoseñor si se atiene a ese bostezo incluso
en la reclusión que es suspenso, o el shipibo flecha
entre motores: ensarta la risa, no la anguila

de lo que habita incierto; sonajas, huacos silban
en cuanto cunde el vestigio, la colmena remienda
la luz que da porque toma vértigo. en su secreto mestizo
de ser lo que es, no ha dejado un segundo sin tomar.

Reynaldo Jiménez nació en Lima, Perú, en 1959. Desde 1963 vive en Buenos Aires. Publicó, entre otros, *Las miniaturas* (1987), *Ruido incidental/El té* (1990), *600 puertas* (1993), *La curva del eco* (1998), *La indefensión* (2001), *Reflexión esponja* (2001), *Musgo* (2001). Codirige la revista y sello editorial tsé?tsé. Con Fernando Aldao integra *Atlánticopacífico* (poesía y música electrónica). Autor de la antología *El libro de unos sonidos. 14 poetas del Perú* (1988) y actualmente prepara una nueva antología de poesía peruana (1900-1950), que se editará este año. También está por aparecer la recopilación de textos inéditos y dispersos de Néstor Perlongher, bajo el título *Papeles insumisos*, en colaboración con Adrián Cangi. Tradujo del portugués *Los poros floridos* de Josely Vianna Baptista (2002) y *Sublunar* de Carlito Azevedo (con Aníbal Cristobo, 2002), entre otros. Estos poemas pertenecen al libro *Sangrado*, actualmente en trance de escritura.

Edgardo Dobry

El declive de Occidente

para H. M. y A. B.

Que tenía el tano una cara
como de pelotudito
ella lo supo desde el día
en que el cíber chino adonde iba
los domingos a chatear
(ella no tenía máquina
en casa) había estrenado la web cam.
Pero eran tan bonitos sus e-mails,
¿cómo no iba a querer conocerlo?
Además era romano,
ella desde Montevideo
soñaba en boliches, discotecas,
united colors de una larga
palestra diseñada especialmente
para el shoping cual deporte rey.

Entonces empezó a hablar de unos tíos
italianos que siempre
había querido conocer.
"Necesito saber de dónde vengo"
le contaba con metafísico bizqueo
al Néstor. Quien, como novio vitalicio,
se hubiera merecido acaso
una cuota mayor de fantasía,
pero ésa era toda la cera que ardía
y "una divina como yo –le decía ella
a sus amigas– ¿cómo se va a perder
un semejante *giro* por Europa?".

Qué duro trabajó ese año,
en cuántas profesiones paralelas,

y la devaluación del peso la ponía,
como le dijo una vez su amiga Adela,
"entre la *espalda* y la pared".

Pero llegó en otoño aquella tarde
en que abrazó por fin a fiel Adela
en la puerta de embarque de Carrasco:
"Te escribo ni bien tenga noticias"
gritó casi, cuando ya el colectivo
la abducía por la pista hacia el avión.

Cumplió: después de cinco días
Adela recibió el primer
mensaje romano de su amiga: "¡Qué lástima!
–le escribía a bocajarro– el tano
no sólo tiene *in person*
todavía más cara de boludo:
dice que es *anticonsumista*,
ni siquiera tiene auto
y la primera noche me llevó…
¡a una sesión de yoga!".

¿Habrá sido por efecto
de su visita a las ruinas del Foro
que cuando volvió a Montevideo
la oyeron hablar convencida
del "declive de Occidente"?

El ramo

El símbolo es más real que lo simbolizado
C. Lévi-Strauss

Después pensé, o pensé haber pensado,
que comprándole flores a Helena
también alegraría el corazón de Madre.

Nos reuníamos en su casa
pues Helena visitaba la Ciudad Nativa
por la vez primera y había salido sola en bicicleta
para ver el lago de los botes
y las famosas barrancas de la protobandera.
Yo personalmente venía desde el centro
a pie y en la esquina de Italia y 9 de febrero
encontré un pibe que vendía ramos
de anémonas amarillas. Después pensé,
o pensé haber pensado, que, como habíamos
quedado en dar una vuelta a la tarde, las frágiles
anémonas permanecieran en casa de Madre:
lo simbolizado, así, sería para Helena
y el símbolo coronaría el florero bohemio
mil veces roto y por Padre reparado.
La sobremesa acabada, sin embargo,
Helena recogió el ramo yacente sobre el mármol
y me lo puso con la delicadeza de ella sola
en la bolsa de nylon que guardaba
los libros comprados por mí aquella mañana:
"Llévamelas, por favor, que yo voy en bicicleta".
Nos reencontramos en el centro,
compramos regalos para todos
(era el penúltimo día en la Ciudad Nativa),
después Helena fuese
pedaleando y yo al bar de la esquina
donde café me brindaba Laura Vic,
poeta cuya infancia en un barrio del este
se vio marcada a fuego
por una carretilla de la marca W.C.W.
Laura al verme entrar con un ramo asomado
de la bolsa mostró atisbo de ilusión y de zozobra
de ser ella la floreada. Sólo hubo,
al final, el intercambio de papeles borroneados
de melancólico rigor entre dos letraferidos.
Pero en algún momento de ese vespertino deámbulo,
Agustín, que iba en taxi a una reunión

en la Facultad de Humanidades, me vio
trotar por Entre Ríos con las flores
amarillas cabeceando sobre la bolsa de los libros
y después pensó, o pensó haber pensado,
que tanto el símbolo como lo simbolizado
irían a lavarse los pies en un jarrón
sobre la ratona mesa del salón de Laura Vic.
Pensó que mis días
transcurridos en la Ciudad Nativa y overdosis
de familia consiguiente me burilaban ya el celebro chico.
Pero por fin pasó el 136, o ex 53 rojo,
que iba lleno hasta la banderilla
y yo sin encontrar el magnético boleto,
que revolverlo todo tuve y una anciana
sentada en la butaca a las encintas reservada
viose bautizada por una lluvia de pétalos,
su gesto indeciso entre el agravio y la ternura.
Del todo deshojado el simbólico manojo,
lo simbolizado me disparó por la culata:
al llegar a casa del Mayor Hermano
(el que nos alojaba, el que dos días antes,
capitán de su velero sorteador
de camalotes en el Paraná, había gritado:
"¡Cuidado con los golpes de la botabara!"),
Helena me miró de arriba abajo
y habló con elocuencia de portazo.
Entonces sonó el teléfono: era Agustín el viperino,
quería saber si a Laura Vic el ramo
le había llegado al objetivo corazón.
Madre a su turno dijo: "¡Qué aberración,
la mucama se llevó los claveles que trujiste!".

Mandado

Tendría unos nueve años
la tarde en que mi madre

me dijo andá a la frutería
y traeme medio quilo
de esas peras que Agustín
robó en Tagaste en el año de 370.
Fue madre ella misma esa vez
la que dijo quedate con el vuelto.

La visita de Padre

Padre me visitaba en Barcelona
deprimido. Si objeto sublunar
cribaba algún blindaje de su angustia
teníamos un átimo de estancia suculenta:
ya me pide explicaciones que no tengo
sobre el brazo de gitano: si surgiera
en el pionono del toroide azucarado
–padre es ingeniero en jubileo–
su étnico nombre en sincronía.
De otro lado lo compra algún domingo
de nata pero piensa, ya comido,
que de crema estuviera en mejor punto:
"La pastelería alimenta incertidumbres
–me dice, mientras Madre asalta el baño–
en regiones sin
dulce de leche".
Padre me visitaba deprimido
y cierta noche lo converso a varias bandas:
que viniendo de una chacra en Moisés Ville
fue el único entre seis hermanos
–"ya todos muertos menos Sara", hubo terciado–
que se esforzó en tener estudios,
y ha criado hijos de pleno y ha viajado
y me ha enseñado cosas que
ni sabihonda Madre mismísima intuyera
–cómo la risa, por ejemplo, no es siempre
una patente de boludo–.

Lo veo aquella noche de la charla
ganar la cama más completo
que antes de sentarme a caminar
alrededor de su flaca expectativa.
Pero al rosicler del otro día llega
a la sala no muy pingüe
y al ofrecerle un mate dice:
"Sabés que lo que anoche hablamos
–aquí chupa– me hizo bastante peor."

Edgardo Dobry nació en Rosario (Argentina) en 1962. Vive en Barcelona. Doctor en filología por la Universidad de Barcelona, con una tesis sobre nacionalismo y lengua nacional en el Río de la Plata. Trabaja como editor y traductor. Ejerce la crítica literaria en *Babelia*, suplemento cultural de *El País*. Es colaborador habitual de la revista *Diario de Poesía*, de Buenos Aires. Su último libro es *Cinética*, Buenos Aires, Tierra Firme, 1999, que será reeditado por la editorial Dilema de Madrid. La mayoría de los poemas arriba publicados pertenecen al libro *El lago de los botes (y otras observaciones)*, cuya aparición está prevista para el 2005 en la editorial Lumen, de Barcelona.

Recuperación

"Sobre el difícil arte de caminar", de Franz Hessel

David Frisby

El artículo "Sobre el difícil arte de caminar", de Franz Hessel (1880-1941), pertenece a la literatura de la *flânerie* que asociamos a Walter Benjamin y a Sigfried Kracauer. Dentro de esta tradición, es Hessel quien explora más profundamente la relación entre caminar y escribir la ciudad, quien se sumerge en la experiencia cotidiana de la ciudad. Reproducimos aquí la segunda versión de este ensayo, aparecido en la revista literaria berlinesa *Literarische Welt* en 1932, tres años después de la publicación de la más famosa contribución de Hessel a la literatura de la *flânerie*, *Spazieren in Berlin* (1929), reimpreso en 1984 como *Ein Flâneur in Berlin*.[1]

Hessel, cuyas obras completas han sido recientemente publicadas,[2] fue un novelista, dramaturgo, traductor, ensayista y crítico prolífico. En 1927, Benjamin se propuso escribir con Hessel un artículo periodístico sobre los pasajes de París que nunca se realizó. No obstante, éste fue el comienzo de su monumental *Proyecto de los pasajes*, en el que trabajó a intervalos y que dejó incompleto a su muerte en 1940. En él, Benjamin asoció la actividad de la *flânerie* a los pasajes parisinos en las primeras décadas del siglo XIX, y la desaparición del *flâneur* al establecimiento de los grandes almacenes en la década de 1860 y a su transformación en un consumidor. Y sin embargo, la reseña de Benjamin del libro *Spazieren in Berlin* de Hessel llevaba como título "El retorno del *flâneur*"; un extraño retorno en Berlín, ciudad que normalmente no se asociaba a la *flânerie*. Comparados con la caracterización de Benjamin del *flâneur* parisino, los paseos de Hessel por el Berlín de los últimos años de la República de Weimar, y la misma actividad de la *flânerie*, poseen unos matices más amenazantes. El primer artículo de *Spazieren in Berlin* se titula "El sospechoso". Éste es el observador que puede ver el mundo cotidiano de una manera diferente, adoptando una postura similar a la del extranjero de Georg Simmel, cuya posición, según el autor, "contiene, en efecto, posibilidades peligrosas". La

práctica inocua de ir a pasear, de indagar en lo que Kracauer describió como los "patios traseros de la sociedad", pronto iba a volverse peligrosa, especialmente para los intelectuales judíos.

La defensa que hace Hessel de la *flânerie*, de pasear por la ciudad de uno, está dirigida no solamente a la población masculina, sino también, como en su ensayo "A la mujer berlinesa", a la *flâneuse*. Y, más que la mayoría de sus contemporáneos intelectuales, Hessel insistió en la importancia de leer la ciudad como un texto, no solamente en un sentido metafórico, sino acercándose a ese detalle semiológico al que más tarde aspiró Roland Barthes dentro de la esfera cultural más amplia. Reconocer la calle como material de lectura requiere entrenamiento, especialmente en la ciudad de uno, donde damos tantas cosas por supuestas, como no leídas. Hessel insiste en que nos situemos "ojo a ojo con las cosas", en que paseemos y aprendamos de nuestra ciudad, en que estemos abiertos para reconocer "las arquitecturas de la coincidencia", "las arquitecturas del momento", en que exploremos "el otro Berlín" empobrecido y miserable, pues "el que quiera conocer una ciudad no puede excluir los barrios de los pobres".[3]

Los que querían practicar la *flânerie* en Berlín se encontraban, sin embargo, con un problema que Hessel reveló: "Nosotros los berlineses debemos habitar mucho más nuestra ciudad. No es fácil ver y habitar una ciudad que siempre está cambiando, que siempre se halla en el proceso de volverse algo distinto y que nunca descansa en su ayer." Esto no quiere decir que Hessel evitara este proceso. Al contrario, parecía bastante optimista sobre el "nuevo Berlín" que emergía a finales de la década de 1920 en las urbanizaciones públicas, las instalaciones recreativas y algunas de las urbanizaciones en los barrios del centro de la ciudad diseñadas por Taut, Martin Wagner y otros. También figuraban en sus paseos. Para Hessel, todas las calles pueden ser leídas. Benjamin sugirió que veía la ciudad "como recurso mnemotécnico del paseante solitario, ella incita más que la propia niñez y la juventud, más que su propia historia. Lo que ella abre es la inmensa escena de la *flânerie* que nosotros creíamos definitivamente suprimida".[4] El lector actual del ensayo de Hessel todavía puede seguir su consejo: "visita tu propia ciudad, pasea por tu barrio". Y leer sus calles. Pues Hessel sin duda hubiera coincidido con el juicio de

André Breton: "la calle: el único campo válido de la experiencia". Le debemos mucho a Hessel por haber abierto este "campo de la experiencia".

NOTAS

1. F. Hessel, *Ein Flâneur in Berlin*, Berlin: Arsenal, 1984. Edición española: *Paseos por Berlín*, Madrid: Tecnos, 1997.
2. F. Hessel, *Saemtliche Werke in fuenf Baenden*, Oldenburg: Igel Verlag, 1999.
3. Sobre las lecturas de Hessel, véase A. Gleber, *The Art of Taking a Walk*, Princeton: Princeton University Press, 1999.
4. W. Benjamin, "El retorno del *flâneur*", en F. Hessel, *Paseos por Berlín*, p. 215.

Sobre el difícil arte de caminar

Franz Hessel

Caminar, esta forma bastante anticuada de moverse sobre dos piernas, debería ser un placer desinteresado, sobre todo en nuestro tiempo, cuando hay tantos otros medios de transporte más eficaces. A tu destino te llevan muchos vehículos, bicicletas, tranvías, volcanes de gasolina privados y públicos, pequeños y grandes. Para cuidar tu salud, hombre moderno de la ciudad –en la que no puedes esquiar ni hacer vela y remar sólo con un aparato muy complicado–, practicas el *footing*. Por supuesto, esto no tiene nada que ver con caminar, sino que es una forma de ejercicio arrebatado con la que uno está tan ocupado practicando los movimientos correctos y combinándolos con la forma adecuada de respirar que no le queda ni tiempo para relajarse y mirar tranquilamente a derecha e izquierda. Por el contrario, caminar no es ni útil ni higiénico. Si se lo hace correctamente, es sólo por sí mismo. Es un capricho, como lo es –según Goethe– la poesía. Más que una forma de andar, es una forma de dejarse llevar. Uno se desliza sobre uno y otro pie equilibrando este procedimiento agradable. Al andar sentimos un vértigo infantil y también esa suspensión feliz que llamamos equilibrio.

En estos "tiempos serios" puedo recomendarles a todos los que se encuentran más o menos bien de pie que caminen. Debe ser el placer más barato, y no es en absoluto un placer específicamente burgués-capitalista. Es un tesoro del pobre, y hoy en día casi su privilegio. En contra de lo que parece a primera vista un reclamo justificado de la gente ocupada, "simplemente no tenemos tiempo para caminar", yo propongo a todo el que quiera aprender este arte o al que ya lo haya ejercido alguna vez y no lo quiera olvidar: de vez en cuando bájate del tranvía una parada antes de tu destino y camina un trecho. ¿Cuántas veces llegas, hombre exacto, ahorrador de tiempo, calculador de atajos, demasiado temprano a tu destino y debes pasar un tiempo de espera aburrida y vacía en oficinas y antesalas, impaciente, leyendo furiosamente los periódicos? En tales momentos date unos minutos de vacaciones de la cotidianidad, vete a vagabundear. "Va-

gabundear, eso ya no existe", dice la gente, "contradice el ritmo de nuestros tiempos". Yo no lo creo. Sobre todo –casi quiero decir solamente– el que pueda vagabundear disfrutará nuestro tiempo y lo entenderá mucho más, cuando ya este ritmo lo haya atrapado de nuevo y lo mueva rápido, constante y resueltamente. Sin embargo, el que no sale nunca de este gran vaivén, al final ya ni se dará cuenta de que existe algo así. No obstante, en cada uno de nosotros vive un ocioso escondido que de vez en cuando quiere olvidar aquello que lo fastidia y moverse sin razón. Y si lo logra, la calle será especialmente amable con él, precisamente porque sólo la quiere mirar, porque no le tiene que servir. Se volverá un ensueño para él. Los escaparates ya no son ofertas molestas, sino paisajes; los nombres de las compañías, especialmente los nombres dobles con el símbolo *&* que combina tantas cosas distintas, se tornan figuras mitológicas, personajes de cuentos de hadas. Ningún periódico es tan emocionante como las escrituras andantes encendidas que se deslizan por las vallas publicitarias. Y la desaparición de esta escritura, que no se puede volver a hojear como un libro, es un símbolo evidente de lo transitorio; una impresión que le encanta al verdadero hombre de placer, que no quiere olvidar la importancia y la unicidad de su placer y su momento atemporal.

No te mando, aspirante contemporáneo a las caminatas, hacia regiones o monumentos foráneos. Visita tu propia ciudad, camina por tu barrio, disfruta del jardín de piedras por el que te llevan la profesión, el deber y la costumbre. Siente al pasar la historia curiosa de una docena de calles. Observa, de paso, cómo se entregan y se quitan la vida entre ellas; cómo cambian entre quietas y animadas, distinguidas y pobres, compactas y disgregadas; cómo y dónde sobreviven los jardines viejos como islas con árboles raros, cipreses y boj, y estatuas lavadas por la lluvia, o se marchitan y mueren amedrentados por los muros del vecindario. Siente cómo y cuándo las calles se agitan o se adormecen, dónde la vida deviene un tráfico arrollador y dónde un movimiento de energía suave. Conoce los umbrales que están más y más quietos porque cada vez menos pies desconocidos los cruzan y que reconocen a los que vienen todos los días, como en el sueño ligero de una vieja portera. Y, además de todo lo que permanece o se va lentamente, se ofrece a tu mirada errante y a tu contemplación vagabunda una cantidad de edificios, andamios, cercas y carteleras como man-

chas de color iluminadas al servicio de los anuncios, las voces de la ciudad, figuras que se te arriman gritando y haciendo señales con exigencias y seducciones, mientras que las viejas casas se alejan de ti paulatinamente. Y detrás de las cercas, visible a través de unos huecos, hay un campo de batalla de piedras. A veces, cuando el trabajo cesa, reina la calma y el abandono, hasta que de nuevo la sierra corta el aire susurrando y las grúas y palancas de hierro atrapan la masa pasiva.

Observa al pasar la historia de la vida de las tiendas y de las tabernas. Aprende la ley de los sitios sin suerte, aunque parezcan bien situados, de los lugares donde los dueños y los bienes que se ofrecen cambian constantemente; puede volverte supersticioso. ¡Cómo exageran esas tiendas, amenazadas de ruina, con rebajas, ofertas insistentes y bajos precios en letra enorme! Cuánto destino, éxito y fracaso puede leerse en la muestra de sus productos y los menús que publican, sin cruzar la puerta ni ver a dueños y trabajadores. Allí está de nuevo el privilegio del caminante. No necesita entrar, no necesita relacionarse. Lee la calle como un libro, hojea los destinos cuando su mirada pasa por los muros de las casas. Y cuando desvía sus ojos de los objetos y las cosas, de pronto las caras de la gente desconocida que pasa le dicen más. No sólo las de los que pasan todos los días, que recorren a diario su mismo camino y se han vuelto jugadores secretos en su vida; no, también y sobre todo las caras de los que son completamente desconocidos.

Lo incomparablemente interesante de pasear es el hecho de que nos libra de nuestra vida privada y de sus aflicciones. Nos comunica con muchos estados y destinos desconocidos. De esto se da cuenta el verdadero caminante al asustarse cuando en la ciudad de sueño de su vagabundear pronto se topa con un conocido y entonces vuelve a ser idéntico al Señor Tal y Cual que apenas regresa a casa de su trabajo.

Caminar rara vez es algo sociable, como por ejemplo pasear, que antes era un juego bonito de sociedad (ahora sólo lo es en las ciudades que poseen grandes avenidas), una interesante situación teatral y novelística. No es fácil caminar en compañía. Pocas son las personas expertas en este arte. Los niños, estos seres ejemplares en tantas cosas, hacen de su camino una aventura con reglas de juego secretas. Están tan ocupados en evitar las grietas de arena al pisar los adoquines que casi no levantan la mirada; o utilizan el orden de las

cosas que pasan para hacer cálculos supersticiosos; también se mueven de forma desigual, andan demasiado despacio o se apuran, pero no caminan. Las personas cuyo oficio es observar, los pintores o escritores, a menudo son compañía fastidiosa porque cortan y enmarcan todo lo que ven, o lo interpretan y de pronto se detienen, en vez de registrar las imágenes del camino sin ningún otro deseo. Con los músicos va mejor, también con algunas mujeres que le llevan a uno cuando hacen sus compras. Están muy ocupadas con la seriedad de sus compras, y así le reservan a su acompañante, que no entiende nada de eso, la suerte de existir como observador.

Pero casi siempre el verdadero caminante está solo y debe cuidarse un poco para no volverse el personaje triste de novela que lee su propia vida en las fachadas de las casas cuando anda por las calles con pasos que resuenan melancólicamente para darle al autor del libro la oportunidad de exponer su historia. Es necesario olvidarse de uno mismo para caminar felizmente.

El verdadero caminante es como un lector que lee un libro solamente por placer y como un pasatiempo, es una especie de hombre raro hoy en día, porque la mayoría de lectores de falsa ambición se sienten obligados a dar su opinión, al igual que el público teatral. (¡Ay, tanto opinar! Incluso los críticos de arte oficiales deberían juzgar un poco menos y debatir más. ¿No sería hermoso que formularan conjuros sobre los asuntos que deben tratar, como lo hacían los viejos magos y chamanes con las enfermedades?)

Si la calle es un tipo de lectura, léela, pero no la critiques demasiado. No la veas hermosa o fea tan rápidamente. No son términos nada fidedignos. Déjate seducir también un poco por las iluminaciones, por la hora del día y por el ritmo de tus pasos. La luz artificial, sobre todo cuando compite con un resto de luz del día y con el atardecer, es un gran mago; lo multiplica todo, crea nuevas cercanías y lejanías y cambia de nuevo –iluminando y desapareciendo, caminando y regresando– la profundidad, la altura y el perfil de los edificios. Esto es muy útil, sobre todo en las áreas donde aún quedan muchos edificios horribles de los peores tiempos de la construcción privada, horrorosamente amplios y abandonados, y que sólo lentamente se dejan reemplazar. Estos restos desaparecen detrás de las arquitecturas del instante de los anuncios y, cuando aún se ven, ya no son "tan ma-

los" sino más bien raros y simpáticos. Hasta lo más feo recibe un poco de belleza si se lo mira con amabilidad. Los estetas no saben esto, pero el *flâneur* lo siente.

¡Qué maravilloso es este cansancio suave que sólo conoce quien camina siempre sin apurarse nunca! Y una de las experiencias más hermosas es el nuevo entusiasmo que se siente después del primer cansancio de caminar mucho. Entonces la calzada le conduce a uno como lo hace la madre, le arrulla como una mecedora. ¡Y todo lo que se ve en este estado de supuesto cansancio! ¡Cuánto recuerdan los sentidos! Muchas calles desconocidas forman parte de la que uno transita. ¡Y todo lo que ve uno en ellas! La calle deja que pasen sus tiempos anteriores por la membrana del presente. ¡Todo lo que se puede sentir entonces! No en los lugares históricos oficiales, no, sino en cualquier parte totalmente ignominiosa.

Por si acaso he llevado al caminante aspirante demasiado lejos hacia el inconsciente, quiero recomendarle que no camine completamente sin destino. También en el "a-ver-qué" hay un diletantismo que puede ser peligroso. Cuando caminas, trata de llegar a alguna parte. Tal vez te pierdas entonces de manera agradable. Pero este perderse siempre implica la existencia de un camino.

Si quieres mirar algo de cerca cuando caminas, no te acerques a ello con demasiada avidez, o lo perderás. Dale tiempo a que te mire también a ti. Existe un ojo a ojo también con las cosas. No es suficiente que *tú* mires las calles y la ciudad con placer. Ellas también deben ser buenas amigas tuyas.

He hablado aquí solamente sobre caminar en la ciudad. Y no sobre el mundo extraño en transformación y transición: el suburbio, el barrio prohibido con todo su desorden, que se ha quedado atrás, con hileras de casas repentinamente cortadas, con chozas, depósitos, vías férreas, y fiestas en los huertos. Aunque esto ya es la transición al campo y a las excursiones. Y las excursiones ya son otro capítulo en la escuela del placer diferente a caminar. ¿Escuela del placer? ¿Acaso existe tal cosa? Debería existir, y hoy más que nunca. Y todos deberíamos enseñar y aprender en esta escuela, por pura filantropía.

Traducción de Ulrich Oslender

Fragmentos de tres ciudades
Introducción y selección de Esperanza Bielsa

En América Latina el impulso de recorrer, leer y escribir la ciudad ha guiado a narradores, cronistas y ensayistas a lo largo del siglo XX. Reproducimos aquí tres lecturas clásicas que han marcado momentos singulares de lo que acaso podamos denominar la literatura de la *flânerie* latinoamericana.

Roberto Arlt (1900-1942) es una importante figura en la literatura de la ciudad no sólo por sus novelas urbanas, sino también por sus crónicas, menos conocidas, en las que reproduce ambientes, personajes y escenas cotidianas de Buenos Aires. Entre 1928 y 1935 Arlt publicó sus columnas, *Aguafuertes porteñas*, en el diario *El Mundo*. Reproducimos aquí tres de estos textos. El primero, "El placer de vagabundear", evoca la actitud observadora del *flâneur*, para quien la calle deviene un escaparate. En este caso, la calle es un "escenario grotesco y espantoso" y el vagabundo soñador se regocija ante los "dramas escondidos en las siniestras casas de departamentos". El segundo texto, "El espíritu de la calle Corrientes no cambiará con el ensanche", describe y celebra la personalidad de "la verdadera calle" de Buenos Aires. En el texto "Taller de compostura de muñecas", Arlt aborda la ambigüedad de la separación entre interior y exterior al observar los escaparates de esas misteriosas tiendas.

Salvador Novo (1904-1974) retrató en su abundante producción periodística los aspectos más variados de la vida en la Ciudad de México, desde el teatro hasta la moda. *Nueva grandeza mexicana*, escrito en 1946, del cual reproducimos aquí su primer capítulo, lleva por subtítulo *Ensayo sobre la Ciudad de México y sus alrededores*, y es el recorrido del autor por calles, restaurantes y bares, cines, teatros y cabarets, librerías y museos, edificios, plazas y parques con el objetivo de mostrarnos su "conocimiento de todos sus secretos". Dos aspectos destacan especialmente en la visión de Novo, que describe una ciudad transformada y en pleno crecimiento: la atención hacia lo pequeño, lo efímero, y el movimiento constante hacia el pasado, a modo de *flashback*, a través del cual el cronista representa la realidad de una ciudad cambiante.

El propósito del poeta, crítico y dramaturgo Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), en su ensayo *Lima la horrible* (1964), se encuentra muy lejos de la literatura de la *flânerie*. Concebido como una crítica de la sociedad limeña y de su nostalgia por una época colonial idealizada, el libro examina las estructuras sociales y culturales de la ciudad desde su fundación. Su objetivo es "vindicar a la ciudad de la deplorable falsificación criollista", posibilitando la comprensión de una ciudad real, cuyas profundas divisiones sociales se expresan en un "duelo de la nación" entre dos bandos opuestos. Sin embargo, para ello, Salazar Bondy lee también la ciudad, en el capítulo titulado "El desierto habita en la ciudad", que reproducimos aquí, describiendo una Lima árida y desolada, "una tregua en el arenal", en la que el pastiche expresa lo falso de una ciudad que no logra asentarse en su medio y que vive de espaldas a su realidad.

Aguafuertes porteñas
Roberto Arlt

El placer de vagabundear

Comienzo por declarar que creo que para vagabundear se necesitan excepcionales condiciones de soñador. Ya lo dijo el ilustre Macedonio Fernández: "No toda es vigilia la de los ojos abiertos".

Digo esto porque hay vagos y vagos. Entendámonos. Entre el "crosta" de botines destartalados, pelambre mugrientosa y enjundia con más grasa que un carro de matarife, y el vagabundo bien vestido, soñador y escéptico, hay más distancia que entre la Luna y la Tierra. Salvo que ese vagabundo se llame Máximo Gorki, o Jack London, o Richepin.

Ante todo, para vagar hay que estar por completo despojado de prejuicios, y luego ser un poquitín escéptico, escéptico como esos perros que tienen mirada de hambre y que cuando los llaman menean la cola, pero en vez de acercarse, se alejan, poniendo entre su cuerpo y la humanidad, una respetable distancia.

Claro está que nuestra ciudad no es de las más apropiadas para el atorrantismo sentimental, pero ¡qué se le va a hacer!

Para un ciego, de esos ciegos que tienen las orejas y los ojos bien abiertos inútilmente, nada hay para ver en Buenos Aires, pero, en cambio, ¡qué grandes, qué llenas de novedades están las calles de la ciudad para un soñador irónico y un poco despierto! ¡Cuántos dramas escondidos en las siniestras casas de departamentos! ¡Cuántas historias crueles en los semblantes de ciertas mujeres que pasan! ¡Cuánta canallada en otras caras! Porque hay semblantes que son como el mapa del infierno humano. Ojos que parecen pozos. Miradas que hacen pensar en las lluvias de fuego bíblico. Tontos que son un poema de imbecilidad. Granujas que merecerían una estatua por buscavidas. Asaltantes que meditan sus trapacerías detrás del cristal turbio, siempre turbio, de una lechería.

El profeta, ante este espectáculo, se indigna. El sociólogo construye indigestas teorías. El papanatas no ve nada y el vagabundo se

regocija. Entendámonos. Se regocija ante la diversidad de tipos humanos. Sobre cada uno se puede construir un mundo. Los que llevan escrito en la frente lo que piensan, como aquellos que son más cerrados que adoquines, muestran su pequeño secreto... el secreto que los mueve a través de la vida como fantoches.

A veces lo inesperado es un hombre que piensa matarse y que lo más gentilmente posible ofrece su suicidio como un espectáculo admirable y en el cual el precio de la entrada es el terror y el compromiso en la comisaría seccional. Otras veces lo inesperado es una señora dándose de cachetadas con su vecina, mientras un coro de mocosos se prende de las polleras de las furias y el zapatero de la mitad de cuadra asoma la cabeza a la puerta de su covacha para no perder el plato.

Los extraordinarios encuentros de la calle. Las cosas que se ven. Las palabras que se escuchan. Las tragedias que se llegan a conocer. Y de pronto, la calle, la calle lisa y que parecía destinada a ser una arteria de tráfico con veredas para los hombres y calzada para las bestias y los carros, se convierte en un escaparate, mejor dicho, en un escenario grotesco y espantoso donde, como en los cartones de Goya, los endemoniados, los ahorcados, los embrujados, los enloquecidos, danzan su zarabanda infernal.

Porque, en realidad, ¿qué fue Goya, sino un pintor de las calles de España? Goya, como pintor de tres aristócratas zampatortas, no interesa. Pero Goya, como animador de la canalla de Moncloa, de las brujas de Sierra Divieso, de los bigardos monstruosos, es un genio. Y un genio que da miedo.

Y todo eso lo vio vagabundeando por las calles.

La ciudad desaparece. Parece mentira, pero la ciudad desaparece para convertirse en un emporio infernal. Las tiendas, los letreros luminosos, las casas quintas, todas esas apariencias bonitas y regaladoras de los sentidos, se desvanecen para dejar flotando en el aire agriado las nervaduras del dolor universal. Y del espectador se ahuyenta el afán de viajar. Más aún: he llegado a la conclusión de que aquel que no encuentra todo el universo encerrado en las calles de su ciudad, no encontrará una calle original en ninguna de las ciudades del mundo. Y no las encontrará, porque el ciego en Buenos Aires es ciego en Madrid o Calcuta...

Recuerdo perfectamente que los manuales escolares pintan a los señores o caballeritos que callejean como futuros perdularios, pero

yo he aprendido que la escuela más útil para el entendimiento es la escuela de la calle, escuela agria, que deja en el paladar un placer agridulce y que enseña todo aquello que los libros no dicen jamás. Porque, desgraciadamente, los libros los escriben los poetas o los tontos.

Sin embargo, aún pasará mucho tiempo antes que la gente se dé cuenta de la utilidad de darse unos baños de multitud y de callejeo. Pero el día que lo aprendan serán más sabios, y más perfectos y más indulgentes, sobre todo. Sí, indulgentes. Porque más de una vez he pensado que la magnífica indulgencia que ha hecho eterno a Jesús derivaba de su continua vida en la calle. Y de su comunión con los hombres buenos y malos, y con las mujeres honestas y también con las que no lo eran

El espíritu de la calle Corrientes no cambiará con el ensanche

Es inútil, no es con un ensanche con el que se cambia o puede cambiar el espíritu de una calle. A menos que la gente crea que las calles no tienen espíritu, personalidad, idiosincrasia. Y para demostrarlo, vamos a recurrir a la calle Corrientes.

La calle Corrientes tiene una serie de aspectos a los más opuestos y que no se justifica en una calle.

Así, desde Río de Janeiro a Medrano, ofrece su primer aspecto. Es la calle de las queserías, los depósitos de cafeína y las fábricas de molinos. Es curiosísimo. En un trecho de diez cuadras se cuentan numerosas fábricas de aparatos de viento. ¿Qué es lo que ha conducido a los industriales a instalarse allí? ¡Vaya a saberlo! Después vienen las fundiciones de bronce, también en abundancia alarmante.

De Medrano a Pueyrredón la calle ya pierde personalidad. Se disuelve ésta en los innumerables comercios que la ornamentan con sus entoldados. Se convierte en una calle vulgar, sin características. Es el triunfo de la pobretería, del comercio al por menor, cuidado por la esposa, la abuela o la suegra, mientras el hombre trota calles buscándose la vida.

De Pueyrredón a Callao ocurre el milagro. La calle se transfigura. Se manifiesta con toda su personalidad. La pone de relieve.

En este tramo triunfa el comercio de paños y tejidos. Son turcos o israelitas. Parece un trozo del ghetto. Es la apoteosis de Israel, de Israel con toda su actividad exótica. Allí se encuentra el teatro judío. El café judío. El restaurante judío. La sinagoga. La asociación de Joikin. El Banco Israelita. Allí, en un espacio de doce o quince cuadras el judío ha levantado su vida auténtica. No es la vida de la calle Talcahuano o Libertad, con su ropavejero y sastre como único comerciante. No. Israel ofrece a la vida todo su comercio abigarrado y fantasioso. Comerciantes de telas, perfumistas, electricistas, lustradores de botas, cooperativas, un mundo ruso-hebraico se mueve en esta vena de las que las arterias subyacentes son desahogos y viviendas.

El turco domina poco allí. Su sede son ciertas calles laterales, y más en la proximidad de Córdoba y Viamonte que en la de Corrientes.

La verdadera calle Corrientes comienza para nosotros en Callao y termina en Esmeralda. Es el cogollo porteño, el corazón de la urbe. La verdadera calle. La calle en la que sueñan los porteños que se encuentran en provincias. La calle que arranca un suspiro en los desterrados de la ciudad. La calle que se quiere, que se quiere de verdad. La calle que es linda de recorrer de punta a punta porque es calle de vagancia, de atorrantismo, de olvido, de alegría, de placer. La calle que con su nombre hace lindo el comienzo de ese tango:

Corrientes... tres, cuatro, ocho.

Y es inútil que traten de reformarla. Que traten de adecentarla. Calle porteña de todo corazón, está impregnada tan profundamente de ese espíritu "nuestro", que aunque le poden las casas hasta los cimientos y le echen creolina hasta la napa de agua, la calle seguirá siendo la misma... la recta donde es bonita la vagancia y donde hasta el más inofensivo infeliz se da aires de perdonavidas y de calavera jubilado.

Y este pedazo es lindo, porque parece decirle al resto de la ciudad, seria y grave:

–Se me importa un pepino de la seriedad. Aquí la vida es otra.

Y lo cierto que allí la vida es otra. Es otra específicamente. La gente cambia de pelaje mental en cuanto pasa de una calle muerta, a ésta donde todo chilla su insolencia, desde el lustrabotas que os ofrece un "quinto" hasta la manicura que en la puerta de una barbería

conversa con un cómico, con uno de esos cómicos cuyas fláccidas mejillas tienen un reflejo azulado y que se creen genios en desgracia, sin ser desgraciados por ello.

Linda y brava la calle.

Entre edificios viejos que la estrechan, se exhiben las fachadas de los edificios de departamentos nuevos. Edificios que dejaron de ser nuevos en cuanto fueron puestos en alquiler, porque los invadieron bataclanas y ex actrices y autores, y gente que nada tienen que ver con los autores y que sin embargo son amigos de los autores, y cómicos, cómicos de todas las cataduras, y cómicas, y damas que nada tienen que hacer con Talma ni con la comedia, ni con la tragedia, como no sea la tragedia que pasan a la hora del plato de lentejas.

Y qué decir de sus "orquestas típicas", orquestas malandrines que hacen ruidos endiablados en los "fuelles", y de sus restaurantes, con congrios al hielo y pulpos vivos en las vitrinas y lebratos para enloquecer a los hambrientos, y sus cafés, cafés donde siempre los pesquisas detienen a alguien, "alguien" que según el mozo, es "persona muy bien de familia".

Calle de la galantería organizada, de los desocupados con plata, de los soñadores, de los que tienen una "condicional" y se cuidan como la madre cuida al niño, este pedazo de la calle Corrientes es el cogollo de la ciudad, el alma de ella.

Es inútil que la decoren mueblerías y tiendas. Es inútil que la seriedad trate de imponerse a su alegría profunda y multicolor. Es inútil. Por cada edificio que tiran abajo, por cada flamante rascacielo que levantan, hay una garganta femenina que canta en voz baja:

Corrientes... tres, cuatro, ocho...
segundo piso ascensor...

Ésta es el alma de la calle Corrientes. Y no la cambiarán ni los ediles ni los constructores. Para eso tendrían que borrar de todos los recuerdos, la nostalgia de:

Corrientes... tres, cuatro, ocho...
segundo piso ascensor...

Taller de composturas de muñecas

Hay oficios vagos, remotos, incomprensibles. Trabajos que no se conciben y que, sin embargo, existen y dan honra y provecho a quienes los ejercen.

Una de esas menestralías es la de componedor de muñecas.

Porque yo no sabía que las muñecas se compusieran. Creía que una vez rotas se tiraban o se regalaban, pero jamás me imaginé que hubiera cristianos que se dedicaran a tan levantada tarea.

Esta mañana pasando por la calle Talcahuano, tras del polvoriento vidrio de una ventana, lúgubre y color de sebo, vi colgada de un alambre y por el pulso, una muñeca. Tenía pelo de barba de choclo, y ojos bizcos. Tan siniestra era la catadura de la tal muñeca que me detuve un instante a contemplarla.

Y me detuve a contemplarla, porque allí, situada tras del vidrio, y colgada de esa mala manera, parecía la muestra de algún ladrón de niños o de una comadrona. Y lo primero que se me ocurrió fue que esa endiablada muñeca, polvorienta y descolorida, bien podía servir de tema para un poema de Rega Molina o para una fantasía coja de Nicolás Olivari o Raúl González Tuñón. Pero más detenido aún, por el atractivo que el ambiguo pelele ejercía sobre mi imaginación, llegué a levantar la vista, y entonces leí en el frente del ventanal, este letrero:

"Se refeccionan muñecas. Precios módicos".

Estaba en presencia de uno de los oficios más raros que se puedan ejercer en nuestra ciudad.

Tras de los vidrios se movían unos hombres polvorientos también, y con más cara de fantasmas que de seres humanos, y rellenaban con aserrín piernas de muñeca o estudiaban oblicuamente el vértice pupilar de un pelele.

Indudablemente aquélla era la casa de las bagatelas, y esos señores unos tíos raros, cuyo trabajo tenía más parecido con la brujería que con los menesteres de un oficio.

Entre los codazos de las porteras, que iban a la compra, y los empujones de los transeúntes, me alejé pero estaba visto que no debía perder el tema, porque al llegar a la calle Uruguay, en otra vidriera más destartalada que la de Talcahuano, vi otro pelele ahorcado, y abajo el consabido letrero: "Se componen muñecas".

Me quedé como quien ve visiones, y entonces llegué a darme cuenta de que el oficio de componedor de muñecas no era un mito, ni un pretexto de trabajar, sino que debía ser un oficio lucrativo, ya que dos comercios semejantes prosperaban a tan poca distancia uno de otro.

Y entonces me pregunto: ¿qué gente será la que hace componer muñecas, y por qué, en vez de gastar en la compostura, no comprar otras nuevas? Porque ustedes convendrán conmigo, que eso de hacer refeccionar una muñeca no es cosa que se le ocurra a uno todos los días. Y sin embargo, existen; sí, existen esas personas que hacen componer muñecas.

Son los que le agriaron la infancia a los pequeños. Los eternos conservadores.

¿Quién no recuerda haber entrado a una sala, a una de esas salas de las casas en donde la miseria empieza en el comedor?

Son recibimientos que parecen cambalaches. Marcos dorados, retratos de toda una generación, diplomas por los muros, chafalonía sobre las mesitas; rulos de pelos de algún ser querido y finado, en los medallones; y sentada en una poltrona, rodeada de moñitos, la muñeca, una muñeca grande como una nena de un año, una de esas muñecas que dicen *papá* y *mamá* y que cierran los ojos, y que sólo les falta andar para ser el perfecto homúnculos.

Es la muñeca que le regalaron a una de las niñas de la casa. Se la regalaron en tiempos de prosperidad, en tiempos de Ñauquín.

Y como la muñeca era tan linda y costaba sus buenos pesos, la nena nunca pudo jugar con ella.

Vistieron a la muñeca de lujo, la encintaron como a una infanta, o como a un perro faldero, y la colocaron en el sillón, para admiración de las visitas.

Y la nena sólo podía jugar con la muñeca el día que llegaban las visitas.

Entonces, bajo la mirada severa de las tías o de las parientas, la chiquilina con exceso de precauciones podía tomar la muñeca entre sus brazos y ver cómo cerraba los ojos o decía *papá* y *mamá*.

Naturalmente, mientras estaban las visitas.

Ahora bien; pasados los años, la compostura de una muñeca responde a un sentimiento de tacañería o de sentimentalismo.

Porque yo no concibo que una muñeca se haga componer. No hay objeto. Si se rompe, se tira, y si no que cumpla sus funciones de juguete hasta que los que se divierten con ella la tiren un buen día para regocijo de los gatos caseros.

Sin embargo, la gente no debe pensar así, ya que existen talleres de composturas. El sentimentalismo me parece una razón pobre.

Sin embargo, no sé por qué, se me figura que la gente que hace componer muñecas debe de ser antipática. Y avara. Con esa avaricia sentimental de las solteronas, que no se resuelven a tirar un objeto antiguo por estas dos razones:

1.º Porque costó "sus buenos pesos".

2.º Porque les recuerda sus viejos tiempos, quiero decir, sus tiempos de juventud.

Ahora si el lector me pregunta: ¿Cómo con tal lujo de precauciones y de sentimiento conservador, las muñecas se rompen?; le diré:

El único culpable es el gato. El gato que un día se harta de ver el monigote intacto y a zarpazos lo tira de su trono churrigueresco. O la sirvienta: la sirvienta que se va de la casa por una discusión que ha tenido y desfoga su rabia a plumerazos en el cráneo de loza engrudada de la muñeca.

Y los talleres de refección de muñecas, viven de estos dos sentimientos.

"Caballos, calles, trato, cumplimiento..."

Salvador Novo

"Iremos en camión –propuso mi amigo–. Tú dirás cuál nos conviene tomar".

Yo iba a disfrutar, durante una semana, el privilegio de servir a mi amigo como guía de turistas; de llevarlo por la ciudad, mostrársela, exhibir mi pericia y mi conocimiento de todos sus secretos frente al asombro de un provinciano que por primera vez la visitaba. Y al propio tiempo, iba yo mismo a paladear la añoranza de la ciudad que recordaba desde hacía muchos años, con el fervor inédito con que mi amigo descubriría –muchas veces al unísono conmigo– su desarrollo, su transformación, su crecimiento. En contraste con el que mi amigo experimentaba, mi placer andariego por una ciudad de la que uno llega, si vive en ella muchos años, a no ejercer más que unos cuantos sitios; y aun de ellos, a no percibir una evolución cuya novedad amengua y disipa la costumbre de verlos a diario (como no siente uno crecer a sus hijos, ni envejecer a sus padres, ni advierte la progresiva madurez de un botón que amanece rosa, y que acaba por transmutarse en fruto y en semilla), era un placer doble cuya sorpresa se nutría en mis recuerdos, y su contento en la comprobación de su prosperidad– como cuando uno ha dejado de ver a una persona querida, pero sabe que vive, y un día la encuentra, hermosa, rica, feliz.

¿Tendríamos tiempo para recorrer, para admirar, para vivir toda la ciudad? Mi amigo no disponía sino de una semana para nuestras vacaciones. Era preciso organizarnos; abarcar cuanto se pudiera de diversiones, de paseos, y de Historia; de cuanto integra y determina las palpitaciones de una ciudad, de cuanto forja el ritmo de ese corazón invisible y férvido que mi amigo ansiaba auscultar y al que yo, gustoso, deseaba acercarlo. Dentro del nuestro, tendríamos que administrar el tiempo lo más lucrativamente posible. Y el tiempo en las ciudades, aun cuando transcurre con mayor celeridad que en el campo, sigue fiel a un ritmo inmutable que depara mañanas, tardes, sombras, a los hombres que –igual en ellas que en el campo– permanecen sujetos a impulsos, necesidades, apetitos que realizar a horas más o

menos fijas, y en sitios y por medios más o menos adecuados. "De eso, tiempo y espacio –concluí en voz alta, para el explicable desconcierto de mi amigo– se compone nuestra vida y la de las ciudades".

El camión se detuvo, montamos. Tras de nosotros, una elástica puerta lateral, al cerrarse, aseguró contra todo riesgo de repentina proyección contra el asfalto a los pasajeros que ya no encontraran asiento, y que viajaran–como se ha dicho siempre en los camiones– "parados". El cobrador nos dio sendos boletos. Mi amigo, deslumbrado, no apartaba los ojos de la ventanilla.

De pronto, como en una disolvencia cinematográfica, la pantalla de mis evocaciones esfumó la realidad inmediata de aquel vehículo. Mi más vívido recuerdo reconstruyó la infancia de estos transportes, –su infancia sencilla, ingenua, elemental, acorde con la primera adolescencia de una ciudad en que jugaban a correr un poco, que iban sin saberlo extendiendo en un desarrollo armonioso; en que eran al par un juguete y un juego.

La ciudad porfiriana era inerte. Sus pobres, que han sido siempre más que los ricos, se transportaban en tranvías, de que aún sobrevivían los de mulas, agitando las campanillas que resuenan apagadas en las crónicas de Micrós. Sus ricos, la semblanza de cuyo lujo corrió por la cuenta –digamos, tan Núñez-y-Domínguez– del Duque Job, se compraban *buggies, faetones* y otros doce-cilindros de la época en que los únicos cilindros vigentes eran los que untaban sus melancólicas danzas por las esquinas nocturnas de los barrios, afuera de las pulquerías. Por las tardes, iban los ricos, precedidos por sus caballos, al elegante paseo de coches de la Reforma. No faltó, por supuesto, familia adinerada que importase sus caballos en las píldoras de un Renault o de un Protos. El de las Juánez, por ejemplo, que salió tan durable, que todavía circulaba –cierto que ya muy abochornado por su acromegalia– por 1924.

Pero las familias nada más *decentes;* las que no tenían carruaje propio, ni se resignaban a *revolverse* con los pelados del tranvía, contaban para su ocasional transporte y para su paseo, con las carretelas. Las había de diversos precios, revelados en el simbólico color de sus distintas banderas –azul, colorada, amarilla– que al montar el pasajero, el auriga (y Dios guarde la hora en que el cochero se oyese llamar así) doblaba, en señal –por si no se advirtiera con su presencia– de que el coche ya iba ocupado. No podría jurarlo. Mis recuerdos son in-

ciertos en ese aspecto; pero sospecho que a causa de una involuntaria especialización en que incurrieron las carretelas de bandera roja, las señoras decentes se abstenían de montar en ellas, por temor de ser confundidas con las que –en esa época hogareña, que asignaba a la mujer su sitio en la clausura de su casa– eran, sea dicho con perdón, *de la calle*, y por ella exhibían un descocado, provocativo maquillaje de albayalde y fuchina roja, mientras instalaban su exuberancia sobre los luidos cojines negros de las carretelas coloradas.

Toda conmoción, al sacudir, acelera el ritmo de la vida. El hombre aspira a ganar tiempo, a abolir el espacio. Lo hemos visto en la última guerra, que desarrolló velocidades increíbles para el ataque: en los aviones, en los *jeeps*, en los tanques anfibios. Lo vimos en la anterior. Retrospectivamente, no es pues sino natural que la Revolución, ese sacudimiento de nuestra inercia porfiriana, anterior a las guerras mundiales y a la Revolución rusa, coincidiera en la ciudad de México con una aceleración de los transportes que deparó a los generales el privilegio de su iniciación, cuando fueron los generales los primeros en circular por nuestras calles en grandes automóviles de marcas hoy extintas o transformadas; el Hudson Super Six, por ejemplo. Se creaba en ellos el tipo de un chofer temerario, cuya importancia sociológica, filosófica, diagnosticaría el Conde de Keyserling, y que ya era distinto del *chauffer* morendiano de 1900 con sus gafas, su gorra y su guardapolvo ostentados como uniforme solemne desde el trono eminente de los discriminatorios coches europeos. Los choferes de los generales, bien remunerados, jóvenes, hábiles; primeros hijos de la Revolución, sobrevivirían a la fugaz prosperidad derrochadora de sus patrones. Exiliados por *chaqueteo*, arruinados por la política o –lo que era ciertamente menos frecuente– muertos gloriosamente en campaña, los generales se extinguían, y sus choferes, dueños a la vez de una técnica y de unos ahorros, se compraban un coche propio, un enemigo de las carretelas de bandera, que les permitiera alquilarlo y dispensar la apetecida velocidad del desplazamiento popular al mayor número posible de ciudadanos y a un precio módico. Había tal coche. La "ingenuidad", como ellos dicen por ingenio, de los norteamericanos, lo había producido: era el Ford en 1917, Año de la Constitución. Costaba mil quinientos pesos. Era el Ford, origen último, causa primera del ruleteo, y joven abuelo de los camiones.

Al principio, los fordcitos (solíamos darles este diminutivo, menos infamante que el cubano "fotingos" que más tarde incorporamos a nuestro lenguaje) sirvieron colectivamente tal como estaban. Como en Buenos Aires en cierta época los "colectivos", los fordcitos de ruta fija abrían sus puertas en cada esquina, hasta llenarse, a una clientela que los prefería a los tranvías solemnes, monocordes y lentos. Iban de Guerrero al Zócalo, por Tacuba, para regresar por el Cinco de Mayo. Pero algún genio anónimo discurrió –dialécticamente– analizarlos para volver a sintetizarlos: conservar su chasis, su motor y sus ruedas, pero erigir sobre aquél una estructura, obra tentativa de la mejor carpintería, que incorporara a la libertad de movimientos del automovilismo, la capacidad de los tranvías. Así dispuestos, los fordcitos pudieron sentar a cuatro pasajeros frente a otros cuatro, que admitían por detrás, más a otros dos junto al chofer, que accedían a sus emanaciones personales por delante. Se creó así, en los camiones que de la operación resultaron, el nuevo oficio del cobrador, cuya ubicación no importaba. Secretario ejecutivo del chofer, trotaba en pie sobre el estribo trasero cuando no voceaba que había lugar "para dos", o pedía "diez y uno" en la gasolinera, o pregonaba la letanía híbrida, heterodoxa, de rutas celestiales y terrenales que el nuevo y próspero medio de transporte iba conquistando: Santa María, San Rafael-Zócalo, Guerrero-San Lázaro, Santa Julia... Guayaba.

Mucho debe nuestro folklore expresivo al ingenio verbal de aquella nueva casta de choferes y cobradores, y es muy de desear que algún académico alerta rastree hasta su origen gasolinero tantos dichos nuestros, tantos vívidos verbos de que se ha ido perdiendo. Hoy la palabra "lambiscón" describe a cualquiera que lo sea; pero en sus orígenes, se aplicó a definir, por extraño que suene esta exégesis autorizada, a los cobradores jovenzuelos de los camiones, con la naturalidad con que hasta hoy seguimos conociendo por "chícharos" a los ayudantes ejecutivos de los peluqueros. "Ruletear", verbo excelente que implica el "peddling", la oferta trashumante de los servicios, conserva una clara raíz dentro de su hoy más amplia connotación de actividades; y en igual diáfano caso filológico se encuentra la expresión "hacer coche", o "hacer Tacuba". Pero es muy justo acreditar al gremio la invención de la palabra "mordida", hoy de tan general vigencia, cuando el gremio dio el nombre de "mordelones" a los primeros

agentes de tránsito que la proliferación de vehículos, extintos ya los coches de caballos, indujo a las autoridades a crear, como reguladores oportunos de una circulación que empezaba a hacerse densa.

Una singular fantasía diseñó la primera indumentaria de aquellos nuevos agentes del orden. Alternativamente, parecieron domadores de circo, y cazadores rooseveltianos de leones, bajo el sarakof, instalados bajo un paraguas, sobre un banquillo tancrediano, dando vuelta a la manivela que regía con letreros –Alto, Adelante, Peatones– las pulsaciones intermitentes del tránsito. No tardó un competente cuerpo de motociclistas en auxiliar sus tareas represivas, aun cuando, también, los primeros motociclistas entendieron un poco cirquerilmente una misión que de preferencia ejercitaban ejecutando en espectáculos asombrosos el salto de la muerte y otros números aplaudidos. La similitud de sus funciones con las desempeñadas por una policía que por 1921 se volvió "técnica" a causa de que cambió de uniforme, hizo por mucho tiempo oscilar en la indecisión la indumentaria de unos agentes de tránsito que la han lucido azul, gris rata, otra vez azul, y por fin, parece que ya definitivamente, de una elegante combinación de paños beige y café.*

No sólo, al parecer, los hombres que las siguen, sino también las profesiones, alcanzan una madurez, llegan a instalarse en una austeridad que por la ley natural del crecimiento, de la *ciudadanía de la ciudad,* hoy caracteriza a unos agentes y motociclistas de tránsito que han abandonado el circo, y que cuentan en la domesticación ya casi totalmente lograda de automovilistas y choferes frente a los auxiliares mecánicos de la regulación del tránsito que son los semáforos eléctricos, con la mejor colaboración para el logro del orden que tienen por misión conservar.

"Todos tan vanos y tan ricos", asaltó repentinamente mi soliloquio evocativo el recuerdo de aquella frase, "que más de la mitad tenían coche, de suerte que se creía por muy cierto que había en este tiempo en la ciudad más de quince mil coches".

La observación, si mi memoria era fiel, la había hecho fray Tomás Gage, y formaba parte de su descripción de esta ciudad de México a principios del siglo XVII. Mujeres, vestidos, caballos y calles eran entonces asombro y hermosura de la capital de Nueva España. La quinta maravilla residía en los "trenes de la nobleza", "mucho más espléndidos

y costosos que los de la Corte de Madrid y de todos los otros reinos de Europa, porque no se perdonaban para enriquecerlos ni el oro, ni la plata, ni las piedras preciosas, ni el brocado de oro, ni las exquisitas sedas de China". Ahora, tres siglos y cuarto después, siguen abundando los coches; floreciendo en su número proporcionalmente mayor, y en la tendencia a enjaezar su automatismo con toda suerte de espejitos, amuletos, bocinas sinfónicas y faros adicionales, vestiduras de raso y otros decorativos excesos, el barroquismo esencial y perdurable del gusto mexicano por la ostentación y el disfrute extravertido de la riqueza. Un poco antes que fray Tomás Gage, Bernardo de Balbuena dio por tema al capítulo III de su *Grandeza Mexicana* el elogio de los "Caballos, calles, trato, cumplimiento", y advirtió:

> Los caballos lozanos, bravos, fieros;
> soberbias casas, calles suntuosas;
> jinetes mil en mano y pies ligeros.
> Ricos jaeces de libreas costosas
> de aljófar, perlas, oro y pedrería,
> son en sus plazas ordinarias cosas.

No menos bravos, lozanos, fieros ni ornamentados son hoy los coches que manejan "choferes mil en mano y pies ligeros"; con lo que parece suficientemente demostrado que (los sabios diagnosticarán si ello obedece a que la altura tiende a fatigarnos con facilidad) a caminar, los mexicanos preferimos ser arrastrados. Inclinación que ya se percibe en el primero de los Diálogos Latinos de aquel pre-Artemio, Cronista de la Ciudad, don Francisco Cervantes de Salazar, cuando en 1554 hace a Alfaro elegir entre los medios de transporte propuestos por Zamora para recorrer la ciudad, y aquél resuelve que "Mejor es a caballo, para que vayamos en conversación y sin cansarnos".

A todo esto, nuestro camión ya había recorrido muchas calles. Toda la vieja Calzada de Tlacopan, eslabonada de la Tlaxpana a San Cosme, el Puente de Alvarado, la Avenida Hidalgo, Tacuba, Guatemala, y amenazaba conducirnos hasta Aviación. Me angustiaba pensar que la fugacidad de este kaleidoscopio impidiera a mi amigo solazarse en la contemplación detallada de todos aquellos edificios; del ritmo a que la vida se renueva en la decadencia noble de algunos para

nutrir el fresco nacimiento de los que han de seguirles en la pétrea reencarnación del espíritu de la ciudad perdurable. Pero no tendríamos tiempo para tanto. Tomé nota mental de mi propósito de obsequiar a mi amigo, para que lo saborease de vuelta en su provincia, con un pequeño lote de libros que suplieran las faltas de nuestra superficial excursión. El primero sería *Por la Vieja Calzada de Tlacopan*.

Y le invité a descender, cuando ya avistábamos el aeropuerto, culminación moderna de nuestros transportes, instalado allá, cerca de un histórico Peñón de los baños mágicos y saludables, sobre la tierra de un desecado Lago de Texcoco que otrora rozaba el "puerto" de San Lázaro con sus aguas a veces agitadas, sobre las cuales mi imaginación vio flotar, desvanecida en el recuerdo, la opulenta canoa en que Cecilia, la guapa verdulera de *Los Bandidos de Río Frío*, solía retirarse a descansar en Chalco del asedio del licenciado Lamparilla, y de las maquinaciones nefandas de Evaristo.

Los camiones (que a diferencia de otras ciudades en que una rica S. A. fundara sus líneas, son en México el fruto a treinta años de trabajo de la iniciativa privada de choferes anónimos y emprendedores) acabaron por conducir a la ciudad, a sus hombres, hasta el vuelo; como antes los caballos hasta la navegación, dejándolos en aquel punto mismo en que Martín Garatuza solía, en sus aventuras, mudar de vehículo.

* Ese color de uniforme subsiste hasta hoy sin variación y ha valido a los agentes de tránsito el popular –y hasta cierto punto afectuoso– mote de "tamarindos".

El desierto habita en la ciudad

Sebastián Salazar Bondy

Y no es enteramente el recuerdo de sus antiguos terremotos, ni la sequedad de sus cielos áridos, que nunca llueven; no son estas cosas las que hacen de la impasible Lima la ciudad más triste y extraña que se pueda imaginar. Sino que Lima ha tomado el velo blanco, y así acrecienta el horror de la angustia.

HERMAN MELVILLE *[Moby Dick, cap. XXVII]*

"Imaginad un desierto de arena que se extiende a lo largo del Océano por más de dos mil millas; a la mitad de esta escuálida costa imaginad un oasis de una cincuentena de kilómetros, rico en la más lujuriosa vegetación tropical, y en medio de este oasis una metrópoli incierta, risueña, civilizadísima, aunque aislada del mundo" (A. Barazzoni): así veía Lima, en síntesis sumaria, un viajero italiano de 1931. Sin duda aquella "lujuriosa vegetación tropical" la fraguaron sus ojos con la multiplicidad florida –todo el año la humedad del aire ensaya en Lima renuevos de flores–, y la condición "civilizadísima" de la capital peruana la dedujo el forastero del buen trato que mereciera por parte del grupo social del cual fue huésped, pero descontadas estas dos gentiles y muy meridionales exageraciones, la descripción panorámica es justa. Pero ninguna ciudad es únicamente su marco geográfico ni simplemente su paisaje urbano, sino sus gentes, y si el primero es prácticamente inconmovible y actúa sobre la materia humana modelándola mediante prolijos golpes, el segundo es como una caligrafía en cuyos rasgos es dable descifrar la incógnita de un espíritu colectivo, de una cultura que suma y condensa individualidades, clases y épocas. El medio natural influye en los hombres y los hombres le replican en urbanismo y arquitectura. En el intercambio, lo humano, que es lo que nos interesa, queda inscrito documentalmente. Y Lima –naturaleza y ciudad– es así: una tregua en el arenal, un latido en la soledad, una sonrisa en la adustez de cielo y tierra. Un dicho popular español la consagró como el postrer hito visible del universo: lo inaccesible y distante está, según él, "más lejos que Lima".

Desde la altura el oasis limeño no es, como sería normal supo-

nerlo, un esguince verdeante en el yermo: "creeríase contemplar una ciudad en ruinas que acaba de ser destruida por una gran catástrofe. Esas casas bajas con techos chatos cubiertos con una capa de barro, y los gallinazos calvos y de lúgubre plumaje que coronan las techumbres, contribuyen a hacer más completa esta ilusión" (Ernest Grandidier). Y tal como lo advertía este visitante de mediados del XIX, la contempla el que por avión llega hoy mismo a ella, ya que si, en efecto, en el casco central de la ciudad aproximadamente la mitad de las terrosas azoteas han sido reemplazadas por el cuadro superior de los cubos de concreto de la edificación moderna, las barriadas populares chorrean paralelas al río desde los cerros eriazos y melancólicos el terral de su miseria, y cercan por otros puntos la urbe con su polvo, su precariedad, su tristeza. Y aunque el techo limeño –plano porque la ausencia de lluvia nunca obligó a nadie, salvo a los esnobistas, a coronar las casas con la doble vertiente– tiene su literatura, nada lo libra de su fealdad, ni siquiera el amor de los niños que, al modo del desván del entretecho de otras latitudes, lo disfrutan como misterioso país de sus juegos mágicos. El desierto se instala en aquellos espacios de cara al cielo, entre los débiles paramentos de yeso y las trémulas palizadas medianeras, y no lo vencen las voces infantiles ni la alharaca de gallinas, perros, gatos y otros animales –entre los que ya no se cuenta al ilustre gallinazo– que en aquel predio tienen su sede y su desahogo.

Y pues no hay ahí posible vegetación, porque pronto descaece y muere, sólo se trata de una breve planicie, interrumpida por las ventanas *teatinas* que recogen el aire del Sur y por las farolas o tragaluces que ciernen el día, destinada a pudridero doméstico. El colchón despanzurrado, los diarios viejos, las botellas vacías, los muebles cojos y de herido tapiz hallan en el techo, a la intemperie, la tenaz garúa, el polvillo flotante, la fría neblina. Acaban todos juntos por uniformarse, descoloridos, con el borrón pringoso del contorno, y pese a mucho esfuerzo poetizador –dentro del cual un magnífico cuadro de Ricardo Grau titulado *El ángel del techo* es representativo– nunca dejan de ser lo que desde una cima cercana o desde la nave aérea se ofrecen siempre al ojo extraño. Es decir, un conglomerado cenizo que continúa los monótonos médanos según un ritmo urbano propio.

Como la ciudad fue trazada a cuadrícula, proyectada como por un aritmético sin imaginación en un papel liso (117 manzanas de

450 pies de lado), siguiendo esta pauta la continuaron las siguientes generaciones no se sabe por qué enemigas de la curva y, en cambio, satisfechas del mandato sin ondulaciones del terreno. Por eso es que aunque la mayoría de los recién venidos elogió siempre los balcones, los miradores, las torres, la coquetería del afeite arquitectónico, asimismo deploró, casi unánimemente, la rectilimeidad del plano. Éste, si nos atenemos a la autoridad de Lewis Munford que atribuye carácter militar a semejante disposición urbana, queda explicado por la circunstancia bélica que rodeaba a las fundaciones de Pizarro y su gente, pero sólo la beatería hacia la obra del capitán extremeño da razón de por qué después, y aun durante regímenes estrictamente civiles, la orientación, según la norma inicial, y en el sentido del eje Norte-Sur tal vez debido a "un plan subconsciente" (Aurelio Miró Quesada), fuera constante y aun empecinada. Es evidente con relación a la Lima de antaño y hogaño que "sus casas en calles curvas producirían un efecto imprevisto" (Charles Wiener), mas la rutina buscó su compensación y, a despecho del alineamiento, surgió la envanecida construcción limeña. La rigidez impuesta por la fatalidad fundadora quiso ser burlada por el gusto palaciego: el desierto puso su impronta en el tiro de las calles, mas en vano lo trató de contradecir, con pompa y ornamento, el cortesano triunfante.

El gusto limeño es el asimétrico, el extrovertido, el sensorial, o sea, el que se manifestó en los adornos de dentro y fuera de la mansión, el palacio, el convento y el templo. De tal manera, la ciudad oteada desde lejos –como se la ve en tantos grabados– simuló una población morisca de bulbos y encajes, "tal como si fuera una fiel réplica de Damasco o de Bagdad" (José Sabogal), y habitada luego, en gracia del familiar hospedaje, dio pábulo al hallazgo de consanguíneos parentescos con Andalucía, de la que, sin embargo, una mente tradicionalista la consideró "reflejo borroso y pálido ... disfrazado y contrahecho" (Riva-Agüero). El plateresco y el barroco se ablandaron aquí –también, por cierto, los otros estilos sucesiva y arbitrariamente importados–, pues merced a la carencia de material sólido (piedra o mármol) tuvieron los proyectistas que resignarse al ladrillo, a la madera, al yeso y sobre todo a la *quincha* ("tabiques de madera forrados con caña y enlucidos con barro" Héctor Velarde). Aquellos afamados patrones resultaron así sólo una surtida combinación de pastelería.

Los célebres balcones –corridos, cerrados, encajonados, esquineros–, que tanto cuidado merecen hoy de parte de generosos y románticos limeñistas que tan justamente reclaman protección para esas reliquias, son raros pero no bellos, son notorios pero no excelentes. Es precisa, pues, la descripción que un observador contemporáneo hace de ellos: "Uniformemente revestidos de un pardo chocolate, no ofrecen sino la apariencia incongruente de grandes aparadores de vidrio colgando fuera de las casas, donde parece que no hubieran podido ser introducidos" (Michael Berveiller). Tampoco las ventanas de reja –a diferencia de las de Trujillo– son dignas de una particular exégesis. No supieron los limeños, sus alarifes primero y sus arquitectos después, encontrar como querían, para negar al desierto, una arquitectura con la substancia propia del asiento, como lo habían hallado –H. Buse lo ha podido demostrar– los habitantes prehispánicos de la región. Prefirieron remedar con lo insuficiente los modelos que en las pupilas traían los inmigrantes y que imaginaban por los indicios de una lámina quienes aquí habían nacido. Y el *pastiche* se hizo –cosa difícil– como quien hace de tripas corazón. Así quedó eso: palacetes y basílicas desafiantes a las que hacía danzar o descuajaba el temblor al compás de sus remezones, nobles casonas almidonadas cuya mampostería la polvareda y el aguaje jaspeaban de moho, monumentos presuntuosos cuyos retorcidos alamares perdían con los años la costra superficial desnudando la humilde osatura. El barroco limeño, "estilo medio, bastardo, cuyo ideal armoniza muy bien con una tendencia del alma criolla, la decoración ostentosa" (Carlos Wiesse), fue de utilería, como conviene a su sentido más bien "escenográfico" (Héctor Velarde).

Velarde ha señalado lo más característico que de cada centuria sobrevive en la arquitectura civil de Lima: de los siglos XV y XVI, la Casa de Pilatos, el "ejemplar de mansión solariega más antiguo que se conserva", en el cual excepcionalmente priva una sobria autenticidad; del XVII, el Palacio de Torre Tagle, donde con el barroco se alternan y practican la confusión "los aportes andaluces, moros, criollos y aun asiáticos"; del XVIII, la Quinta de Presa, en la que la residencia campestre limeña "se transforma en 'petit chateau' versallesco ... pero con gruesos perillones mestizos y anchos maceteros como tinajeras de barro". En resumen, el caos, el no-estilo. Pero la mescolanza prolifera

en el XIX y el XX en que la ciudad de acuerdo al ordenado esquema de José García Bryce, se disfraza de clasicismo a veces pompeyano –con ornamentos fabricados en serie–, en una primera etapa; se hace académica, en una segunda: estalla en casas tudor, suizas, californianas y neocoloniales, en una tercera, y desemboca al fin, en una cuarta, en el famoso estilo *buque* o en el no menos susceptible de abominación abusivamente apodado futurista o cubista. Durante la era republicana lo que la efigie de Lima perdió en cuanto a monotonía ocre y terrosa de páramo, lo recuperó con la grisura del cemento, que si bien no incuba podre tampoco admite pátina de ninguna nobleza colorística. De la ciudad rectilínea pero exultante de aderezos –falsos aunque pintorescos– hemos venido a parar en una ciudad moderna con idéntico trazado geométrico mas sin los rizos, encrespamientos, salientes, molduras, abovedados y distorsiones que inspiraron un memorable insulto: "soltera de ochenta años" (Federico More).

Todo este rodeo tiene aquí como objetivo derivar de la condición delusoria de la arquitectura colonial, a la cual se acostumbra otorgar tantos títulos gloriosos, el hecho incontestable de que no fue sino un barato contrapeso a la uniformidad del marco geográfico y a la pobreza de fantasía urbanística de los conquistadores. Equivalencia, además, también tediosa y monocorde, pues no significó creación sino mera rapsodia, mero hilván, mero simulacro sin futuro. Por eso no trascendió: la tiraron abajo los sismos, la putrefacción, la polilla, los alcaldes. No valió nunca gran cosa, pero el mito no iba a reparar en tan minuciosa distinción cuando comenzó a embaucarnos. Más bien convirtió a la arquitectura limeña, porque así convenía el gran infundio, en mirífica conjugación de oro y ventura, en deslumbrante radiación que, aun perdida, podía reaparecer en la pantomima como un sol paradisíaco. El invento del estilo neocolonial no fue por ello, ni con mucho, "la revalorización de un patrimonio" (José García Bryce). Por el contrario, el esfuerzo por salvar el virreinato y sus formas de toda insurgencia sustantivamente nacional también tuvo arquitectura. A la Arcadia Colonial no le interesó otra cosa que la actualización del ayer, volviendo para ello de revés al tiempo, porque el tiempo que deviene sin controversia pasatista pone en evidencia más y más que la humanidad –y el Perú, y Lima– quiere y requiere una revolución. Considerar el neocolonial como búsqueda del patrimonio

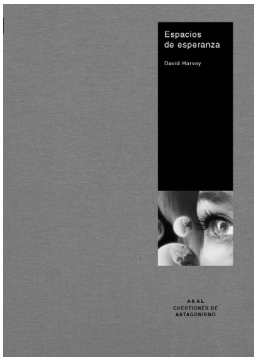
es igual que conceder un mínimo de valor a experimentos típicamente retrógrados –a más de desquiciados– como el de la llamada Casa de la Tradición. El fenómeno merece un párrafo aparte.

En un barrio residencial y tras los artificios de una mansión neocolonial descabalada se esconde una réplica de la Plaza de Armas tradicional, de sus edificios religiosos y cívicos, de su fuente, sus faroles, sus bancas y sus árboles, todo dentro de una escala pueril y como taimada exhibición de fachadas, portales y balcones. Es ese demencial juguete una especie de postal corpórea, al parecer de unos, de maqueta o decoración teatral, de acuerdo a otros, en donde se violenta tanto la realidad, mediante la fábrica hechiza y la enana desproporción, que envuelve a sus habitantes y huéspedes en un clima de pesadilla. El conjunto oprime la perspectiva habitual del ojo humano o quiebra la lógica con desarmonía exigente. ¿Con qué fin el propietario levantó tan peregrina réplica, a la que hizo nombrar "Casa de la Tradición"? La denominación lo dice todo: intentaba aquel ingenuo rescatar del fondo irreversible del tiempo la colonia, cuyo corazón fuera, en cierto modo, aquel espacio oficial y público. El mismo mecanismo, en esencia, que movió a ciertos arquitectos a "reconstruir" la misma plaza magnificando los edificios y tornándolos pesada y agresivamente coloniales, como nunca nadie los vio. Por la ampliación o por la reducción, en algunos tradicionalistas, debido a una incontrolada neoplasia de la nostalgia, actúa la voluntad de "situar" su sueño retroactivo para poseerlo o para ser poseído por él. En tal extremo, el amor linda con la paranoia.

En la arquitectura ha regido la misma quimera de la dicha perdida de otros órdenes, y se ha pretendido retrotraer el pasado al presente para anular de éste lo que posee como apuesta de la esperanza, lo que constituye como puerto de partida hacia nuevos horizontes. Aquí, en este campo, sin embargo, el medio geográfico tiene su fuero. Así como la pampa se presenta atravesando el asfalto de Buenos Aires, según previene Jorge Luis Borges, el arenal rompe en Lima la vestimenta citadina y asoma por entre la arrogancia de la construcción lábil y quebradiza. Podemos leer en las calles de Lima, en los rasgos de su perfil urbano, que si bien los ensoberbecidos limeños quisieron superar la fatalidad de la plana topografía y del cuadriculado militar por ella dirigido, lo han hecho, no persiguiendo su razón histórica, su

destino, sino inventándose a sí mismos conforme a un modelo sonambúlico que la realidad refuta y refutará siempre, sin piedad. Como un dibujo en la carretera, en el *Kakemono* de la Panamericana, como ha escrito Lavinia Riva, Lima está en el desierto –"El Perú es un país de desiertos, sin continuidad de medio habitable" (Emilio Romero)– y el desierto, como un fantasma, habita en la ciudad.

Libros



Espacios de esperanza
David Harvey
Ediciones Akal, Madrid, 2003.

Lo más sorprendente de *Espacios de esperanza*, de David Harvey, no es su sugerencia de que tenemos una urgente necesidad del pensamiento utópico como un proyecto de resistencia frente al fatalismo histórico desmoralizador. Tampoco el hecho de que sea Marx, aunque esté peligrosamente pasado de moda, el modelo primario para muchas prácticas de reimaginación del mundo, evidente en una serie de intrincadas y frecuentemente críticas lecturas. Lo más valiente en el proyecto de Harvey en este libro es que insistentemente reconoce que estas "visiones alternativas", que son las que pueden proveer el combustible de "poderosas fuerzas políticas para el cambio", deben comenzar en el contexto concreto y específico del aquí y el ahora. Aunque sugiere que un poco de idealismo puede ser políticamente vigorizante, también advierte que una "inmersión especulativa en algo desconocido" sólo sería útil si estuviera basada y tuviera en cuenta el lugar en el que estamos, lo que somos, lo que sabemos, lo que ya es, y la pregunta de cómo podemos cambiarlo.

El capítulo central del libro es típico en este sentido. Comienza con una versión desesperanzada de su propia ciudad, Baltimore, y su deslizamiento hacia el caos social como resultado de las políticas neoliberales federales y locales. Se puede palpar el afecto intenso de Harvey por su tierra y su pueblo y su indignación ante la traición del ayuntamiento de la ciudad. Es precisamente de este punto de vista tenazmente justificado que comienza su propuesta de un "utopismo dialéctico". El argumento de Harvey es complicado pero siempre lúcido. Su punto central es que deberíamos intentar diseñar un nuevo tipo de espacio social, una nueva ciudad, en la que finalmente podamos dejar atrás la historia. Por otro lado, no debemos pensar que la utopía emergerá como el logro inevitable de un gran despliegue histórico. En lugar de eso, el "utopismo dialéctico" implica un idealismo que está siempre preparado para actuar a ras de suelo, enfrentar la necesidad de

tomar decisiones y aceptar, por lo tanto, que se trata siempre de un asunto sensible a la complejidad y contingencia del mundo humano. Con este argumento, Harvey no sólo está rechazando una versión determinista del marxismo, sino además negando –como hace explícitamente en más de una ocasión– el hábito posmoderno de autocrítica perpetua, que pospone indefinidamente toda acción decisiva. Tomar en serio esta proposición, actuar como lo que él llama "arquitecto insurgentes", significa reivindicar la herencia contradictoria de lo que es el ser humano, nuestro "ser genérico". En otras palabras, significa reconocer nuestra habilidad para re-imaginar y para cambiar activamente el mundo que nos concierne, no desde una posición de autoridad trascendente, sino en un compromiso que reconozca obligaciones y defina los límites de nuestras acciones.

Harvey introduce esto con una discusión dual sobre la globalización y el cuerpo. Su versión de aquélla es un relato fascinante, tan condenatorio de las contradicciones del mercado como de la incapacidad de la izquierda para enfrentarse al desafío de la movilidad y adaptabilidad del capitalismo. Y es precisamente por este motivo, es decir, por la necesidad que tenemos de pensar en una práctica de resistencia más compleja, que él vincula el cuerpo singular al sistema global. De una lectura densa pero muy convincente del concepto de "capital variable" de Marx, extrae una lección muy directa: "reducida a sus determinaciones más simples, la globalización trata de las relaciones socioespaciales existentes entre miles de millones de individuos" (p. 29).

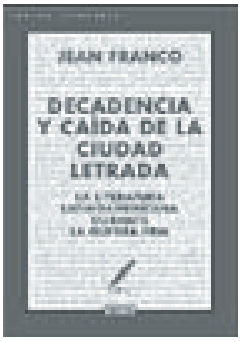
Harvey se esfuerza por subrayar que esto no significa que lo biológico en sí mismo sea el último bastión de la resistencia en un mundo en que género, nación, etnicidad, etc., han sido deconstruidos y lanzados al basurero reservado a las identidades reduccionistas. Mantiene más bien que el "desarrollo geográfico desigual" del capitalismo convoca unas prácticas extraordinariamente variadas y heterogéneas de resistencia que operan en todos los niveles, desde el ser humano aislado hasta las amplias comunidades de oposición. La primera práctica del "optimismo del intelecto" que Harvey sugiere es por tanto aprender a pensar al mismo tiempo a escalas muy diferentes, reconociendo que lo universal y lo particular no son opuestos, sino que fundamentalmente forman parte el uno del otro. Notablemente, uno de sus principales interlocutores a este respecto es el brasileño Roberto Unger.

Un interlocutor más sorprendente es el mismo "utopismo del libre mercado", aunque sólo en la medida en que expresa, como un tipo de modelo en negativo, la agilidad de pensamiento y la intención práctica que Harvey sugiere para el "utopismo dialéctico". Al menos en esto, yo me encuentro en desacuerdo con él, no porque él busque extraer una lección progresiva del dinamismo capitalista, sino porque sugiere que los más poderosos defensores globales del liberalismo de libre mercado americano creyeron genuinamente, y aún creen, que estaban comprometidos con un proyecto "utópico". Me parece que una de las muy pocas ventajas del ascenso al poder de Bush y la camarilla del Nuevo Siglo Americano es que ha puesto abiertamente a la vista el absoluto cinismo e interés provinciano del liderazgo americano en este punto. Harvey, huelga decirlo, no ha tenido el beneficio de esta experiencia al escribir su libro. Más importante, sin embargo, es el hecho de que la dramática habilidad del capitalismo para cambiar su mundo es el resultado de su control casi monopólico de los principales recursos –tecnológicos, científicos y de otro tipo– que concurren a la realización de los cambios. Harvey reconoce esto, pero el libro más bien evade la más espinosa de las cuestiones que enfrenta el arquitecto insurgente: ¿cómo hacerse con los medios con los cuales pueda producirse la utopía –o cualquier otra cosa– para más que una fracción privilegiada de nuestra especie?

Dicho esto, *Espacios de esperanza* sigue siendo un libro extraordinariamente valiente, y merece todas las consideraciones por esta razón, así como por su escritura contundente y admirablemente directa. En el penúltimo capítulo, Harvey se coloca abiertamente en la línea de fuego de la crítica de moda por insistir, entre otras cosas, en la necesidad de un pensamiento utópico conectado con principios universales. Ninguna acción puede tener lugar, ningún proyecto podrá ser realizado sin una llamada a "universales de algún tipo" y en este sentido "la actual crítica 'radical' al universalismo está tristemente mal situada" (p. 277). Por supuesto, Harvey no está intentando reescribir las leyes de Moisés. Pero procura ofrecer sugerencias acerca de qué es lo que tales principios pueden ser, en el entendido que son refutables precisamente porque están sujetos a la aplicación práctica. Más valientemente todavía, el libro termina con una breve pero estimulante *reverie* en la que el autor pone en juego su propia imagen de un "mundo alternativo". Esto lo deja expuesto de un modo

mucho más personal que la mayoría de los escritos académicos. Para correr este riesgo Harvey también desafía al lector –por lo menos yo sentí el desafío– a pensar con una nueva urgencia y desde la actual situación de nuestras vidas, acerca de cómo "se pueden construir los nuevos estados del ser humano" (p. 115).

Andy Smith
Traducción de
Mario Campaña



Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría
Jean Franco
Debate, Madrid, 2003.

Los escritores del llamado *boom* de la novela latinoamericana jugaron un importante papel generando interpretaciones globales de la historia y de sus sociedades y ofreciendo representaciones de realidades alternativas. Un cuarto de siglo después, en la década de 1990, las condiciones sociales que hicieron posible esa literatura habían cambiado radicalmente. Políticamente, el continente vio el final de las dictaduras que asolaron a muchos países de la región durante las décadas de 1970 y principios de 1980, así como de las guerrillas o luchas de liberación nacional. Económicamente, los planes de modernización y desarrollo basados en la sustitución de importaciones dieron paso a los planteamientos neoliberales en el contexto de la globalización. Culturalmente, la gran expansión de la industria de la cultura alteró de manera radical tanto los espacios de las culturas tradicionales como aquellos reservados a la alta cultura. La tarea de pensar y replantear la nueva relación entre literatura y sociedad, el papel de los intelectuales y de la cultura en la América Latina actual, es algo que está todavía pendiente por lo reciente de estos cambios.

Jean Franco ha emprendido en *Decadencia y caída de la ciudad letrada* este trabajo desde la perspectiva más ambiciosa, abarcando medio siglo del panorama cultural latinoamericano. El primer punto a destacar es, en efecto, el de la pe-

riodización, pues el libro arranca no desde el momento de lo que podríamos llamar el colapso de la organización tradicional de la cultura (conceptualizada por Ángel Rama con el término de "ciudad letrada"), sino de un examen de la cultura latinoamericana durante el periodo de la guerra fría, tal como señala su subtítulo. Este tema lo abre magistralmente el primer capítulo del libro, que traza los efectos directos de la guerra fría en la cultura latinoamericana y sus manifestaciones tanto en la cultura popular (Disney es quien llega más lejos "traduciendo el repertorio nacional en folklore internacional") como en la alta cultura, desde las traducciones de obras norteamericanas subvencionadas por el gobierno norteamericano hasta la financiación, por medio de la CIA, de significativas revistas culturales latinoamericanas. Éstas promovieron, según Franco, un "estilo internacional" basado en la universalidad de la cultura y la libertad creadora y opuesto a los nacionalismos emergentes. Este estilo puede considerarse como un antecedente de la globalización.

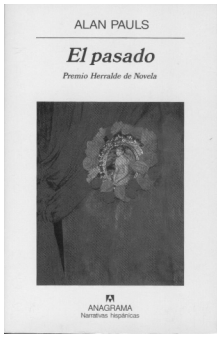
Las décadas de 1960 y 1970 están marcadas por la influencia del marxismo y de las luchas nacionalistas y antiimperialistas y, al mismo tiempo, por el importante rol y prestigio de los escritores, que proporcionan, en palabras de Franco, "el espejo en el que se refleja la antítesis al estado real". Estas "fantasías periféricas" que producen los autores del *boom* son examinadas en la segunda parte del libro. En ellas, la incorporación de las prácticas y visiones de la cultura popular es un elemento clave para el cuestionamiento de las nociones de desarrollo y progreso en lo que la autora caracteriza como un "baño vigorizador en la originalidad latinoamericana".

A partir de la década de 1980 las condiciones sociales que posibilitaron el papel del escritor en la formulación de una visión alternativa de su sociedad se alteran. En el contexto de la globalización, conceptos tradicionales como el de identidad y modernización pierden su razon de ser, mientras que la cultura de masas y la lógica comercial invaden y extinguen un espacio crítico que antes disfrutaba de una relativa independencia. En la tercera parte del libro, titulada "Una revolución cultural", Franco examina estos desarrollos, distinguiendo especialmente las nuevas formas literarias que surgen de los márgenes, tanto sociales como literarios. Cuando ya no es posible escribir una novela que haga inteligible una urbe dividida y caótica en la que el sentido de comunidad desaparece, resurge con vigor la cró-

nica, que registra sus fragmentos y se dirige a un nuevo público heterogéneo y masivo. La violencia urbana indiscriminada, uno de los fenómenos más significativos del cambio de milenio, encuentra su expresión en nuevas obras a las que Franco denomina el costumbrismo de la globalización. En ellas, el escritor ha abandonado todo intento de comprensión de una violencia y corrupción que son percibidas como el estado inevitable de una sociedad en crisis. Por otra parte, en Argentina y Chile la literatura busca sin embargo nombrar los discursos silenciados de la posdictadura que sobreviven en la memoria oral, un fenómeno específico de una tendencia mucho más amplia hacia una "cultura de la memoria" que ha adquirido una prominencia especial en las últimas décadas a nivel global.

El mérito más grande de este libro no es simplemente el amplio ámbito que cubre (gracias a la extensa experiencia y conocimientos de su autora), sino la forma como Franco vincula la historia de las últimas décadas a la de un periodo anterior que hoy a menudo se ignora y del que parece separarnos una distancia inmensa. Es desde la perspectiva de un mundo globalizado que podemos desarrollar una visión nueva sobre la guerra fría cultural. Pero, quizás más importante porque no es tan evidente, es la demostración de que es en el periodo de la guerra fría que se sientan los fundamentos de nuestra época presente. Jean Franco va más allá del discurso de la globalización para indagar sus orígenes en un libro concebido contra la amnesia que, tal como señala la autora en su introducción, es hoy más que nunca la condición de la sociedad moderna.

Esperanza Bielsa



El pasado

Alan Pauls
Anagrama, Barcelona, 2003.

Uno de los más graves problemas a los que se debe enfrentar todo escritor en estos tiempos es la imposibilidad de abordar determinados materiales narrativos con cierta inocencia, y más si su propó-

sito es contar una historia de amor. Si a ello se añade el perfil de un autor cuya labor abarca la docencia sobre teoría literaria, la publicación de artículos y ensayos sobre diversas cuestiones de índole intelectual y, por si fuera poco, el ejercicio de la crítica cinematográfica, todo se complica, pues son tantos los referentes acumulados que bien pueden acabar dificultando la ya de por sí compleja elección de una perspectiva original sobre el tema, lo que suele llamarse una *mirada*.

Cabe decir que *El pasado*, de Alan Pauls, último Premio Herralde de Novela, plantea estas cuestiones y las resuelve con desigual fortuna, sobre todo teniendo en cuenta su carácter de proyecto narrativo caracterizado por la ambición de su propuesta. Las anteriores novelas de Pauls –*El pudor del pornógrafo*, *El coloquio* y *Wasabi*– habían esbozado motivos que reaparecen en *El pasado*, síntesis de sus antecesoras: los amantes obsesivos que intercambian cartas, la pasión y los celos, el concepto de lo desconocido en un sentido kafkiano... *El pasado* arranca *in medias res*, con la pareja formada por Rímini y Sofía ya disuelta, mientras ambos –más Rímini que Sofía, por supuesto– intentan rehacer sus vidas. Tras los oportunos *flash-backs* explicativos, empieza a desplegarse la trayectoria del protagonista masculino, quien, en los momentos más inesperados, se siente amenazado por la ominosa presencia de su compulsiva ex novia, a la que evita con multitud de subterfugios. Como telón de fondo, los cuadros de Riltse, su pintor favorito, desempeñan un extraño contrapunto a las inflexiones de la trama principal. Los fallidos intentos de Sofía por reanudar lo que para Rímini ya pertenece al remoto "pasado", se ven recompensados por una serie de golpes del destino que paradójicamente le devuelven a su preciado objeto de deseo, pese a que éste inicie tres relaciones amorosas que jalonan su progresivo desmoronamiento.

Gravitan en el libro muchas de las consideraciones estéticas y temáticas que el mismo Pauls ha vertido ya en su labor de crítico. Ha dicho el autor: "Convertir la vida en pasado, ese afán incesante del diario de Pavese, es en realidad la única defensa que el escritor tiene contra las ofensas de la vida". Y lo cierto es que en este su último libro recoge esa idea para llevarla al límite, de modo que la legitimación del imposible periplo amoroso del protagonista pasa por una reconstrucción/deconstrucción memorística que conducirá a su disolución.

Ése era, sin duda, el deber ineludible de Pauls, no quedarse en

la superficie, y quiere resolverlo con una amalgama de géneros levemente irónica y una contaminación entre ellos que convierte el resbaladizo terreno de los sentimientos en algo cercano a lo terrorífico. De ahí que intercale lances folletinescos, secuencias deliberadamente rocambolescas y, en general, una estructura episódica que cristaliza en desenlaces inverosímiles. Y como centro de esa vorágine argumental, deambulan, más que actúan, dos personajes anómalos e imposibles, Sofía, la mujer-zombie que daba título originariamente a la novela, y Rímini, un atribulado antihéroe posmoderno, sin derecho a nombre de pila y con un pseudoapellido de raíces fellinianas, cuyo peculiar descenso a los infiernos –¿Rímini alude también a la apasionada Francesca de Rímini de la *Divina Comedia*?– lo aboca a una paradójica redención final.

¿Hasta qué punto funciona dicha "educación sentimental" a la inversa, esa apuesta por la ficción pura, por la narración indiscriminada, junto con la voluntad explícita de reconstruir un pasado a través de la memoria? Aquí Pauls juega la baza de la intertextualidad aludiendo, entre otros, a Proust, una referencia que aparece tanto en el anagrama de un personaje esencial de la novela, el citado Riltse –cuyo nombre evoca el del pintor Elstir de *En busca del tiempo perdido*– como en la configuración retórica de algunos pasajes: "Como el sobreviviente que cada noche, antes de dormirse, asiste una y otra vez al accidente que casi lo mata, y sólo después de revivir los pormenores descubre que ese día no hubo distracciones…". *El pasado* es una novela basada en el excurso, en la reflexión, en el encadenamiento de párrafos que evolucionan y amplifican en periodos largos y absorbentes como la propia trama, sirviéndose de un elaborado lenguaje a su vez enmascarado en una tercera persona narrativa que focaliza la ficción desde la óptica del omnipresente Rímini, constantemente asediado y vampirizado por los personajes femeninos. Sin embargo, Pauls va dejando pistas para que no caigamos en la tentación de leer su novela como una obra decimonónica: véase si no, como ejemplo, el diálogo inserto en el discurso, en estilo directo referido, indirecto, indirecto libre y contado, en un registro muy distinto al del hilo narrativo, y la utilización de ciertas peculiaridades del español hablado en Argentina, como el subrayado del voseo, que rompen la cuidada uniformidad de la línea principal. De igual forma actúan la estructura temporal, las cartas en cursiva entendidas como ruptura respecto a la linealidad del relato,

los episodios intercalados y, sobre todo, el paralelismo entre la trayectoria del atormentado Riltse y la de Rímini, lo cual permite incorporar la especificidad del lenguaje de la crítica de arte.

Todo ello chirría en algunas ocasiones, tensando en demasía la unidad discursiva, y en otras se limita a justificar la dilatada extensión de la novela mediante recursos como el *ritornello* de determinados motivos temáticos, a saber, la mención a las fotos, metáfora del sentido último del texto, o alusiones cinematográficas concretas, sobre todo a la película de Visconti *Rocco y sus hermanos*, o la fanfarria final en torno al personaje real de Adela Hugo, concentrada en su plasmación fílmica en el *Diario íntimo de Adela H* de François Truffaut. Y no son éstas las únicas citas cinematográficas, que, en cualquier caso, como las literarias, parecen buscar únicamente la complicidad del lector a través de una sucesión incontrolada de guiños culturalistas. La apuesta de la novela por la indagación de las relaciones entre narración y memoria –aunque el pobre Rímini, al despojarse paulatinamente de su personalidad en un peculiar vía crucis, sufra una especie de amnesia "profesional"– pierde por momentos interés por la acumulación de anécdotas. Los pasajes sobre la adicción a la cocaína o las claustrofóbicas secuencias hospitalarias que puntean la trama siempre señalan hacia la enfermedad y la anomalía como símbolos de la enrarecida relación amorosa. A la vez, el autor intenta que el libro no pierda en ningún momento coherencia y se dirija unívocamente hacia el desenlace, aunque eso suponga ciertas reiteraciones en ese retrato psicopático y casi grotesco de la protagonista, quien, en uno de los momentos que reaparece en la vida de Rímini, acaba reduciendo su papel a una caricatura, como cuando un herpes –por otra parte, *Herpes* es el título de una pintura de Riltse– que le deforma la boca la convierte en la encarnación del ser siniestro que, periódicamente, aterroriza al agobiado protagonista. De la misma manera, la excesiva proliferación de vericuetos desdibuja el relato. Y la incursión de personajes secundarios algo estrambóticos y bastante gratuitos, así como algunos golpes de efecto argumentales definitivamente innecesarios y la prolija información sobre las obras de Riltse, acaban por ahogar una historia en la que la interiorización termina por ceder el paso, en ciertos fragmentos, a piruetas posmodernas algo desconcertantes.

Con todo, sabiendo de la trayectoria de Pauls y del dominio que ejerce sobre su material narrativo, la suya es una elección arries-

gada. Al ignorar cualquier alusión política, social, o incluso psicológica, para centrarse en esa cosmopolita historia de *amour fou*, cobran protagonismo de inmediato el perfeccionismo estilístico, realmente agradecido, y el predominio de los fragmentos reflexivos en torno al amor por encima de las vicisitudes de la pareja formada por Rímini y Sofía. A partir de ahí el texto se convierte en una especie de espiral que gira y gira obsesivamente, al igual que la trama, alrededor de un único polo temático, lo cual otorga fuste y entidad a las metáforas de identificación entre lo amoroso y lo monstruoso. Sin embargo, una mayor depuración, reconociendo el atrevimiento del empeño y lo atinado de este equilibrio entre lo que cuenta y lo que nos cuenta, habría beneficiado a una novela que se lee placenteramente, pero que se pierde en su propia deriva hacia la incontinencia. Resulta innegable reconocer la seriedad de su planteamiento, pero lo cierto es que *El pasado* atestigua la hipertrofia de un género donde todo está contado y sólo puede volverse a ello a través de una lectura cómplice, perfecta metáfora de la descomposición de la identidad contemporánea. La novela de Pauls así lo ratifica y nos deja esperando, expectantes, ante una puerta abierta a futuras formas de expresividad quizá más espontáneas.

Elena Santos

Jardines de Kensington
Rodrigo Fresán
Editorial Mondadori, Barcelona 2003.

En el curso de la última década, y desarrollando una actividad que se desplaza con comodidad del relato a la novela, el argentino Rodrigo Fresán ha acumulado méritos que de modo suficiente permiten, cuando menos desde una perspectiva hispana, hablar de él como de un creador impermeable a las clasificaciones. En sus referentes literarios se evidencia más la sombra de los grandes nombres

norteamericanos de los años cincuenta, con John Cheever a la cabeza, que sus equivalentes del ámbito sudamericano, y en sus temas surge una y otra vez un cosmopolitismo erudito empapado de la cultura pop de los sesenta y que le permite unir grandes temas narrativos (la falta de sentido de la existencia, la desazón erótica, la percepción de la muerte) con referencias musicales prolijamente documentadas y alusiones a las literaturas de género –y a veces de subgénero: su prosa posee una frialdad que recuerda el estilete de un Ballard–, de un modo siempre fecundo. Su lenguaje está caracterizado a la vez por una aparente incontinencia verbal, por el empeño reflexivo y por una gran frialdad expositiva, y esos elementos dotan a sus libros de un vigor que, incluso cuando falla, resulta estimulante. No hay párrafos de transición en este hombre y apenas hay casi armazón; todo intenta ser esencial. Es verdad que Fresán se equivoca a menudo, pero no es menos cierto que sus equivocaciones resultan mil veces más interesantes que muchos de los aciertos con que otros se conforman. Si se hubiese dado en español una escuela narrativa posmoderna equivalente a la dirigida por Barth y Coover, con su enorme capacidad para diseccionar el mundo a la vez que lo narran, Fresán sería miembro de número de su comité de dirección.

Dotado de una gran imaginería verbal, queda apuntado que el problema de Fresán es su falta del sentido de la medida. Obras magníficas como *Mantra*, o relatos como los reunidos en *La velocidad de las cosas*, rozarían la perfección con una mano que los podara y equilibrara. Por desgracia (o por fortuna, podrán decir sus entusiastas), Fresán no posee esa mano, y sus obras parecen muchas veces libros en pleno desarrollo a los que todavía cabe añadir una acotación más, una nueva reflexión que ilumine un nuevo matiz. ¿Cuál es el gran valor de *Jardines de Kensington*, la última novela de Fresán hasta el momento? Pues que es una obra que se ha detenido en el momento justo, allí donde añadir una página más, un comentario más, hubiese desdibujado los límites del libro y le hubiese restado eficacia como artefacto narrativo coherente.

Obra que narra un mismo tema contemplado desde dos épocas diferentes –el peterpanismo como generador de cultura–, *Jardines de Kensington* es el intento de Fresán de acometer una biografía de James Matthew Barrie, el creador de *Peter Pan*, pero no exponiéndola al modo tradicional, sino entreverándola con las confesiones de Peter Hook, un personaje for-

mado en el ambiente alucinatorio del Londres de la cultura pop, la minifalda y las drogas, que ha terminado labrándose un prestigio sólido en el terreno de la literatura infantil. Ese juego que transita entre la biografía, la ficción y que a veces roza el ensayo hacía temer un artefacto en el que las digresiones devoraran a los personajes. Y entrarían en ese peligro tanto los personajes reales (Barrie y sus elementos de inspiración) como los ficticios (Peter Hook). Afortunadamente no ha sido así. La fascinación de Fresán por el entorno lisérgico del que naciera la modernidad en forma de vinilo y pantalones de pata de elefante, y el encanto mórbido que genera un personaje como ese Barrie que, en los mismos jardines de Kensington que dan título al libro, observa jugar a sus vecinitos como si contemplara una reedición del paraíso, tiene un territorio en común, y Fresán ha sabido explicitar ese territorio.

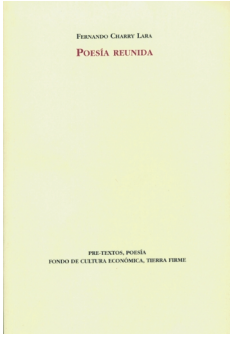
Este punto en común es, obviamente, la negación de la idea de lo adulto; la resistencia a reconocer las pulsiones que dominan a cualquier sujeto antes de la adolescencia. Debajo de, o previamente a cualquier gran cultura, parece sugerir Fresán, hay un niño observando el mundo con el ceño fruncido. Y bajo ese ceño se esconde una gran percepción para lo inesperado, para lo imprevisible y lo no estereotipado. Pero también se oculta –y ello es algo que cuando se alude a la infancia se olvida de un modo penoso– un fuerte sentido dramático. Y es la conciencia de ese fondo dramático lo que proporciona sustancia al libro. En efecto, la novela no es equilibrada en un sentido formal, a pesar de que todo gira alrededor de una noche, su desarrollo es espeso y se desvía por vericuetos que en ocasiones desprenden inesperados aromas góticos. No se puede esperar de ella nada parecido a una catarsis o a una conclusión narrativa, pero el conjunto es intrigante y en muchos momentos brilla con una originalidad que en pocos escritores actuales se puede siquiera presumir.

Como el propio Hook escribe: “Hay un momento en que la vida comienza a llenarse de muertos”. Y lo dice alguien que es un experto en eso, un hombre que desde la infancia ha sido educado bajo la sospecha perversa de estar sustituyendo a un desaparecido, y al que esa unión con el drama de su vida mantiene atado con la vista (y los sentimientos) anclada en esos lejanos días. ¿Puede un libro sobre peterpanismo estar marcado en realidad por la idea de la muerte? Fresán demuestra que sí; que en la mirada intolerablemente ino-

cente con que el menguado varón que es Barrie, acompañado de su perro Porthos, observa a Georges, el hijo de esa musa perfecta que resulta ser Sylvia Llewellyn Davis, anida un miedo atroz a la muerte. Y que ese mismo terror está en Peter Hook, con su larga estela de muertos y su soledad irresoluble. Hook y Barrie, Barrie y Hook. Realidad y ficción, y de nuevo a la inversa, como dos seres atados a un eje que los años van haciendo más y más patético y que está formado a la vez por la vida y por el pavor ante la vida.

Relato que tiene algo de diagnóstico de una etapa cultural muy querida por Fresán, novela de ideas donde se ponen en el tapete muchos de los tópicos sobre los que ha sido levantada la modernidad, biografía *sui generis* –pero excelentemente fundamentada– de un escritor absorbente, *Jardines de Kensington* es además, una excelente obra de personajes y un artefacto verbal de primer orden. Sin duda, uno de los referentes que quedarán cuando se haga el balance de estos raros años de búsqueda en el panorama de la narrativa hispanoamericana.

Paco Marín



Poesía reunida
Fernando Charry Lara
Pre-Textos y Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

Es costumbre de ciertos pueblos no despertar a los que duermen, porque en el sueño su alma está ausente y podría no regresar. El alma se aleja errante del cuerpo que duerme, y observa, y vive la realidad que el cuerpo sueña. El sueño, dice Albert Béguin, como la poesía, como el mito, invita a no satisfacernos en una aparentemente clara distinción entre lo que somos y no somos, porque al dormir, y al soñar, el durmiente, como el poeta al escribir, transita las dos partes de la vida, la "normal" y la "otra". Fernando Charry Lara (Bogotá, 1920) asiste, en su poesía, al mundo que su sueño revela, y su cuerpo viaja, sonámbulo, a observar y a escribir la realidad revelada.

Compañero de generación de personajes como Héctor Rojas

Herazo, Álvaro Mutis, el escultor Fernando Botero o Gabriel García Márquez, Charry Lara comienza a escribir sus primeros poemas en *Nocturnos y otros sueños* (1949), marcado por el desencanto estético de los *ismos* y el humano de las guerras, desencanto que continúa, ahora con realce existencial, en *Los adioses* (1963) y *Pensamientos del amante* (1981). De esta manera se va configurando el tono de una obra poética breve y meditada que Pre-Textos y el Fondo de Cultura Económica, en coedición, nos presentan reunida por primera vez. Catorce años separan a su primer libro del segundo, dieciocho a éste del tercero y, no obstante esta distancia, nunca dejamos de percibir en su poesía cómo este desencanto conjuga con la añoranza y con una visión poética fantasmal que ahonda en la realidad para descubrir cada vez vacío, abandono, nada.

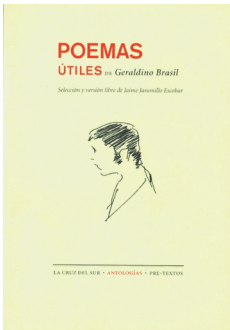
La búsqueda poética de Charry Lara sigue la dirección de la "insistente nostalgia", nostalgia intensamente desoladora de un deseo (deseo de amar, deseo de no estar solo) que nunca podrá saciarse. Su poesía expande una lánguida sensación de agotamiento perpetuo: en el tiempo que es un "único día inextinguible", el poeta ingresa en un mundo donde "el polvo se estaciona silencioso" en aquello que fue, y en lo que es y será sólo recuerdo. Todo acude desde "una vida remota" a través de reminiscencias siempre vagas: lo existente llega al mundo, dice Charry Lara, como "el eco a las zonas desiertas". Esta extenuación continua que inaugura la marcha ineludible de los seres hacia lo ausente siembra la poesía de Charry Lara de metáforas de vacío bellísimas que, para el poeta Darío Jaramillo Agudelo, quien prologa *Poesía reunida*, traen a la mente los cuadros de Hopper o de De Chirico, mundos helados, en fuga hacia ninguna parte. La poesía de Charry Lara está recorrida por sombras, soledades, silencios, desiertos, vastedades, lejanías, oscuridad, todos emblemas de una geografía siempre "entre adioses".

Si el objeto poético es cantar un universo en dirección hacia la nada, la actividad del poeta es seguir esa marcha con actitud contemplativa, vagar "por la desierta extensión sin reposo", extensión descubierta siempre por la noche y el sueño. En sus poemas, Charry Lara alude al poeta nocturno y también sonámbulo, que yerra por un costado de la realidad atendiendo al otro, al que está en sombras, al constante pero intangible, al fantasma. En la noche, y tras la espesura del sueño, sin proyección y sin pasado, la nostalgia revela al poeta el mundo laberíntico de la nada: "pero de pronto la evidencia / de no ser ni de

haber sido / de sólo ser silencio, / solamente vacío". Esta visión que tiene el poeta del mundo a través del sueño, esta percepción agotada en el círculo de la melancolía que el durmiente no puede eludir, clausura también la actividad poética en un exilio sin término: para el poeta, volver por fin a la "tierra perdida", a la "infancia remota" de donde brotan los sueños, sería un "deslumbramiento amargo" porque, como sostiene en *Los adioses*, "inhumano el mundo se niega a ser eterno".

La nostalgia como motivo poético en la obra de Fernando Charry Lara infunde a los poemas un tono elegíaco que, por esta razón, nunca es violento, apasionado o desenfrenado. Una fatigada pausa, un cierto ocio contemplativo acompaña la observación que los textos revelan, y descubre una serena intimidad entre el poeta y sus poemas. Poesía sencilla pero no simple, alejada de la ampulosidad y el ornato, con intensa conciencia poética de cada palabra que, en el conjunto del poema, siempre es equilibrada, sopesada, justa. El mismo poeta admite que, formalmente, la poesía podría definirse como "un orden inalterable de palabras igualmente no sustituibles" y afirma, apoyándose en León-Paul Fargue, que aún en las vaguedades de los sueños, "la poesía es el único sueño en el que no se debe soñar". Así, *Poesía reunida* es una emotiva invitación a un derrotero teñido de desconsolada nostalgia y a la vez hermoso, vago y a la vez preciso, por las vastedades de un mundo desolado.

Carolina Depetris



Poemas útiles
Geraldino Brasil
Traducción de Jaime Jaramillo Escobar
Pre-Textos, Valencia, 2003.

Todo acto de comunicación implica traducir. El niño que desconoce el significado de una palabra o la dificultad que encontramos para expresar alguna emoción de nuestro universo íntimo son, en el fondo, el mismo problema. Si aprender a traducir es aprender a escoger, aprender a hablar es aprender igualmente a decidir. A veces esa elección es ins-

tantánea, como lo es el deseo. Otras, requiere de la paciencia de un poeta y de la minuciosidad de un artesano. O viceversa. George Steiner señala que la traducción propiamente dicha nace casi al mismo tiempo que el lenguaje. Y que surge de la necesidad que los humanos tenemos de que se nos entienda. Entender un poema es, precisamente, interpretar la traducción previa que su autor ha hecho del mundo no-verbal. Y traducir ese poema supone verter a otro idioma nuestra propia interpretación. Si a eso le sumamos, como dice Octavio Paz, que toda crítica es una versión libre o, más exactamente, una transposición del libro que se analiza, uno tiene la sensación de haberse perdido en un laberinto de cajas chinas.

"Traducir a un poeta extranjero es acrecentar la poesía nacional", escribe Victor Hugo. Ahora bien, la cuestión es cómo traducirlo. Y ahí es donde nos encontramos con el consabido problema del fondo y de la forma ("matter and manner"). Desmontar el Partenón para recomponerlo pieza a pieza en otro lugar del mundo, carece de sentido. Lo único que conseguiríamos sería alejarlo de su contexto geográfico e histórico-cultural. Para eso, casi mejor construir un Partenón nuevo, distinto, inamovible. Se trata de ser fieles al original, pero, como dice Boscán, "sin esclavizarse al rigor de la letra". Es lo que los franceses denominan "belles infideles", que no es otra cosa que asumir que una traducción no debe parecer una traducción, sino todo lo contrario: debe hacernos creer que el texto resultante ha sido creado directamente en la lengua de llegada. Quizá, por ello, Larra afirma que "no puede traducir bien comedias quien no es capaz de escribirlas originales", del mismo modo que, continúa diciendo, "es preciso ser poeta para traducir bien a un poeta".

Un ejemplo perfecto lo encontramos en la reciente antología de Geraldino Brasil que, bajo el epígrafe de *Poemas útiles*, ha publicado la editorial Pre-Textos. En ella, Jaime Jaramillo Escobar ha sabido aprehender la genialidad de Geraldo Lopes Ferreira (1926-1996), verdadero nombre del poeta brasileño. Uno no descubre la auténtica dimensión de dichas traducciones hasta que las coteja con el original (ésa es una de las ventajas de las ediciones bilingües). Efectivamente, como se nos advierte ya desde la misma portada del volumen, las versiones de Jaramillo Escobar respiran una libertad que puede llegar a ser molesta para los más puristas. Discutibles, tal vez. Fáciles de superar, lo dudo. En el fondo, es un duelo al sol. Dos poetas en competencia directa por la belleza. De un lado, un traductor que sabe que por mucho que se utilicen lenguas distintas, la esencia de la poesía

es siempre la misma. Y luego, claro, Geraldino Brasil: un maestro de sencillez, de la claridad, de lo próximo. En cada uno de sus versos descubrimos a ese "menino de olhos grandes" ("de ojos muy abiertos" en la traducción) del que se nos habla en uno de los *Poemas insólitos e desesperados*. Su mirada limpia no necesita más andamiaje que el de la mera y simple descripción de la realidad que le circunda: el hombre del carrito de los helados, un vecino camino del hospital, el viejo que vende algodón de azúcar, la chica que sueña con un día de playa lejos de la oficina y de su jefe... Todos ellos tienen cabida en las páginas de este libro. Sin disfraces, sin máscaras. Porque "a Poesia não exige que sejas grande. / Não te quer maior ou menor que és".

Geraldino Brasil tiene la extraña facilidad de convertir en poema todo cuanto toca. Y con ese fin hace del lenguaje una especie de trampa de la que, como diría Wang Bi, nos olvidamos una vez atrapada la presa. "Yo siempre he pensado que las palabras más sencillas / deben ser más que suficientes" escribe Bertolt Brecht. Y, tal vez por esa cotidianidad temática y lingüística, uno llega a tener la sensación de que está hablando con alguien que nos conoce y a quien también conocemos. Un familiar, un vecino, un amigo. No hay lugar para la desconfianza.

Desde esa cercanía, las palabras de Geraldino Brasil se asumen como propias con absoluta naturalidad por el lector; y el compromiso político que parece entreverse por las rendijas del poema, se transforma en un compromiso ético, moral. "Não faço poemas para a Ordem, faço poemas para a Vida". Una actitud similar a la de otros autores europeos de su misma generación, como Yehuda Amihai o Izet Sarajli. Recuerdo un poema en el que el escritor serbio, ya mayor, se plantea la posibilidad de que le pongan su nombre a una calle: "Lo más importante / es que en la calle que lleve mi nombre / no le suceda nunca a nadie una desgracia". A lo que Brasil parece añadir: "Todavía más, Señor: / que el periódico pueda vivir de la paz que no produce noticias, / que los amantes se reconcilien y el pan encuentre su vino".

Los poemas de Geraldino Brasil son enormes sábanas blancas que nos arropan y hacen del mundo un lugar algo más confortable. Verso a verso nos dan una lección de vida y de esperanza: "Sólo el que hace del amor una conquista será recompensado", reza un poema con el significativo título de "Desaparecerão os poetas que enganam". Ahora bien, para títulos, el que encabeza la antología: poesía verdaderamente útil. Publicidad nada engañosa.

Josep M. Rodríguez

Arte

IX Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá 2004 26 de marzo al 11 de abril 2004

Diego León Giraldo S.

El Festival Iberoamericano de Teatro, constructor del nuevo teatro colombiano y del público

Una bomba en un teatro del norte de Bogotá, durante la inauguración del Primer Festival Iberoamericano de Teatro, hizo presagiar lo peor. Apenas naciendo, en 1988, el evento que pretendía llenar de nuevos alientos a una nación asolada por el narcoterrorismo parecía estar condenado a morir. Pero no fue así. El ataque, que no se adjudicó ni a narcos ni a grupos de alzados en armas sino, supuestamente, a sectores de ultraderecha que querían acabar con una manifestación cultural que se realizaba en Semana Santa por considerarla pagana y sacrílega, no tuvo mayores repercusiones.

El festival ya va en su novena edición, y, como dijo Víctor Sánchez, el jefe técnico del certamen cuatro días antes de que se clausurara el pasado festival: "Faltan cuatro días para empezar el siguiente". Y es cierto, durante todo el año, un equipo que ya está perfectamente engranado se dedica a recorrer eventos para escoger los espectáculos que vendrán: "Antes era difícil que los grupos dijeran sí, ahora son ellos los que ruegan por venir", no se cansa de decir Fanny Mikey, la mujer de pelo rojo y alborotado que se craneó el encuentro y a la que los colombianos, cada vez que la ven en la calle, le gritan "¡Gracias, doña Fanny!".

Una semana fue la duración del primer festival, y ya va en 18 días de presentaciones. "Ni siquiera el Festival de Melbourne (Australia), con toda la plata que tienen, muestra lo que vemos acá", dice Silvia de Dios, una popular actriz de TV que vivió un par de años en el país de los canguros. No es un festival sólo de teatro, es una muestra de todo y por eso sus organizadores se atreven a decir que es el más grande del mundo. No únicamente por la duración sino también por la cantidad de compañías y por la variedad de propuestas. En esta

ocasión se vieron 442 funciones, de más de 1.200 artistas de 48 agrupaciones internacionales de 36 países, 54 grupos colombianos y se llenaron 13 salas, 6 coliseos populares, 24 parques y un gran recinto ferial en la llamada Ciudad Teatro, que no es otra cosa que un conglomerado de galpones en los que hay todo tipo de muestras y un gran mercado de productores donde los artistas muestran sus obras y los festivales ven qué les interesa llevar a sus certámenes. Además, los estudiantes de teatro y los especialistas pueden asistir a talleres y seminarios dictados por los expertos, directores, actores, escenógrafos, productores, bailarines...

18 años de festival

El mítico Berliner Ensemble que fundó Bertold Brecht, los trabajos de Peter Brook, la vanguardia plástica de Bob Wilson, el Teatro Arte de Moscú y su inolvidable *Jardín de los cerezos*, el flamenco de Antonio Canales, los polémicos atrevimientos de Jan Fabre, los multimedia de Tomaz Pandur, el exquisito teatro del Piccolo de Milán, Eugenio Barba, la novedad boliviana de Cesar Brie y su Teatro de Los Andes, Sankai Juku... Los colombianos hemos tenido la posibilidad de disfrutar de todos esos y muchos más trabajos que difícilmente podrían coincidir de otra manera en algún lugar. Y si bien es cierto que el festival no ha estado exento de críticas, más son sus logros que sus puntos en contra. A la organización se le ha acusado de elitista y a sus precios de elevados; sin embargo, para una nación con un déficit económico tan alto, lograr que un espectáculo que en cualquier lugar no baja de 50 dólares por la entrada más barato se paguen desde dos dólares, es un verdadero logro. Hoy por hoy, los colombianos han entendido eso y con dos semanas de anterioridad es difícil conseguir entradas para cualquier función. La gente se programa y hasta es necesario aumentar el número de funciones. Paralelamente se ha intentado dar forma a un Festival Off, una gran idea por la posibilidad de ofrecer una alternativa pero que no ha logrado cuajar debido a que sus presentaciones no ofrecen el atractivo del estreno. Este año, el gran punto a favor de esta muestra paralela fue el lanzamiento del nuevo trabajo del grupo La Candelaria, el grupo que dirige Santiago García, el gran maestro de las tablas colombianas.

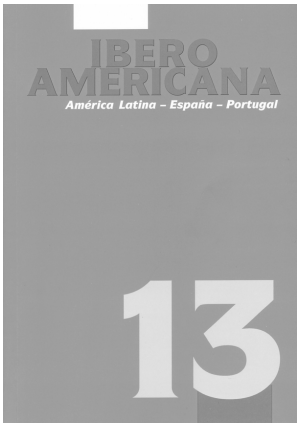
Qué se vio este año

Aunque no era teatro ni danza, el concierto de Chavela Vargas fue el espectáculo central del Iberoamericano. La sacerdotisa del canto interpretó con el corazón en la mano sus mejores temas y puso a la gente a llorar. Declan Donellan y un grupo de actores rusos, que hace dos años presentaron una innovadora puesta de *Boris Godunov*, ofrecieron tres horas de *Noche de Reyes*, basada en *Noche de Epifanía*, de Shakespeare. El arte del actor en su máxima expresión, fue el show teatral del festival. Michael Thalheimer, del Deutsches Theater Berlin, y la minimalista Emilia Galotti enardecieron los corazones mientras el Thalia Theater, de Alemania, trajo una *Bernarda Alba* con elementos de danza y expresionismo alemán del más puro. El Teatro Bulandra, de Rumania, volvió seis años después de que presentara un *Julio César*, de Shakespeare, con otra adaptación del mismo autor: *Titus, anatomía de un crimen*, basado en *Titus Andrónicus*. Inbal Pinto, de Israel, volvió a demostrar por qué en ese país se produce la mejor danza contemporánea del momento. Su trabajo, una especie de decadente circo que apelaba a la nostalgia y al sueño, fue tal vez el más bello de este certamen por esa sensación que dejó en los corazones al terminar la función. En cuanto al teatro callejero, en Bogotá han estado varias veces Els Comediants, el Royal de Lux y en esta ocasión participó Osmego Dnia, con una puesta sobre las migraciones y los choques culturales.

Pero más allá de cualquier espectáculo, el verdadero valor del festival es haber educado al público, el mismo que justamente por el conocimiento adquirido ya no traga entero y no acepta que se le venda como la vanguardia un show como *Waterwall*, de Ivan Mazoni y su Materiali Resistenti Dance Factory, que ofrecía un trabajo de danza en el agua y no llegó ni siquiera a ejercicio gimnástico en una cascada. Hoy por hoy, el teatro colombiano, pese a las dificultades económicas y a la falta de apoyo, está imbuido de todo lo visto y sus producciones se atreven a decir de diversas maneras y a componer con los elementos propios pero otras estéticas. Realizadores como Fabio Rubiano, Carolina Vivas, Juliana Reyes y Pedro Rozo forman parte de esa nueva generación que ha visto, que ha tomado cursos, que ha viajado y que ahora hacen el nuevo teatro. Eso es, sin duda, lo más valioso de un festival como el Iberoamericano.

Iberoamericana. América Latina – España – Portugal

Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas



IBEROAMERICANA es una revista interdisciplinaria e internacional de historia, literatura y ciencias sociales, editada por el Instituto Ibero-Americano de Berlín (IAI), el Instituto de Estudios Ibero-Americanos de Hamburgo (IIK) y la Editorial Iberoamericana / Vervuert, Madrid y Frankfurt

Iberoamericana aparece en forma trimestral e incluye cuatro secciones:

● **Artículos y ensayos** de crítica literaria y cultural, historia y ciencias sociales.

● Los **Dossiers** que en cada número se dedican a un tema específico.

● El **Foro de debate** con análisis de actualidad, comentarios, informes, entrevistas y ensayos.

● **Reseñas** y **Notas bibliográficas**.

Suscripción anual (4 números)

€ 60 / $ 75 Instituciones y Bibliotecas,

€ 35 / $ 45 Particulares, € 30 / $ 40 Estudiantes

Número individual € 16,80 / $ 18(más gastos de envío)

Nº 13 / Nueva época / Marzo de 2004

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

Marianne L. Wiesebron: Bandidos ou guerrilheiros em Portugal: a violência de 1807 até 1870 • *Glaucia Villas Bôas*: Casa grande e terra grande, sertões e senzala: duas interpretações do Brasil *Pedro Gurrola*: Cuatro aproximaciones al Tractatus de Wittgenstein desde la literatura hispanoamericana • *David García Pérez*: Vínculos de poder y de sujeción: una lectura de "Cuchillo y madre" y "Tango" de Luisa Valenzuela • *Mariana Libertad Suárez Velázquez*: Con luz natural: divergencias, fragmentos y calcos en las escrituras de mujer del Chile contemporáneo

DOSSIER:POSDICTADURA/POSMODERNISMO: LA RENEGOCIACIÓN DE IDENTIDADES COLECTIVAS EN LA ESPAÑA DEMOCRÁTICA:

Ulrich Winter: Presentación • *Carsten Humlebæk*: La nación española conmemorada. La fiesta nacional en España después de Franco • *Sören Brinkmann*: Entre nación y nacionalidad. Las señas de la identidad aragonesa en el siglo XX • *Alfons Gregori i Gomis*: Procesos de formación de identidades colectivas en la música popular contemporánea en catalán: los casos de Sopa de Cabra y Els Pets• *Dieter Goetze*: Fiestas y santos. La construcción simbólica de espacios sociales en España • *Eloy E. Merino*: Lugares de José Antonio entre la memoria y la historia en el discurso de la Falange contemporánea

FORO DE DEBATE

Ulrich Winter: Nacionalismo y multiculturalismo en la España actual. Entrevista con Salvador Cardús • *Óscar Cornago Bernal:* Teatralidades de dos mundos: la puesta en escena de la violencia (XVIII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz) • *Kirsten Bachmann:* El Nuevo Flamenco entre posfranquismo y nacionalismo andaluz • *Susanne Gratius:* La política exterior de Lula: más cambio que continuidad • *Antonio Navarro Wolff:* Uribe: comienza el segundo tiempo • *María Pilar García-Guadilla:* El mito de la sociedad civil cívica, democrática y pluralista: el caso venezolano

NOTAS. RESEÑAS IBEROAMERICANAS

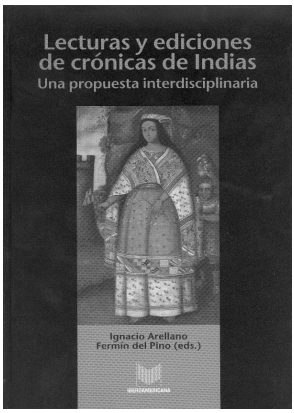
Antony P. Mueller: Latin America's Difficult Search for Good Governance. A Review of Recent Literature

Y aproximadamente 120 reseñas de nuevos libros sobre temas hispánicos y latinoamericanos.

IBEROAMERICANA
EDITORIAL VERVUERT
C/ Amor de Dios, 1
E-28014 Madrid
Tel.: + 34 91 429 35 22
Fax: + 34 91 429 53 97
www.ibero-americana.net

VERVUERT
VERLAGSGESELLSCHAFT
Wielandstr. 40
D-60318 Frankfurt
Tel.: + 49 69 597 46 17
Fax: + 49 69 597 87 43
E-mail: info@iberoamericanalibros.com

IBEROAMERICANA
EDITORIAL VERVUERT

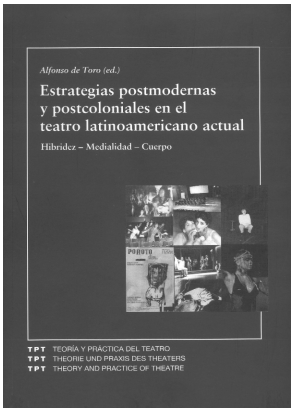


IGNACIO ARELLANO, FERMÍN DEL PINO (EDS.):

Lecturas y ediciones de crónicas de Indias. Una propuesta interdisciplinaria.

Madrid / Frankfurt: 2004, 500 p., tapa dura
EUR 48,00 ISBN 8484891232

* *Compilación del V Congreso Internacional de Edición y Anotación de Textos organizado por la Universidad de Pamplona y el CSIC, en el que se abordó el análisis de las crónicas desde una triple lectura histórica, filológica y antropológica.*

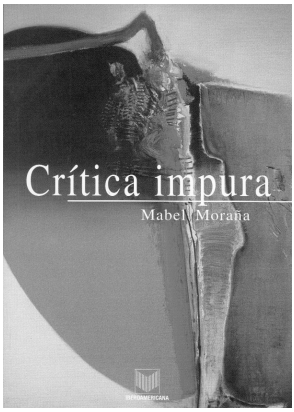


ALFONSO DE TORO:

Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual.

Madrid / Frankfurt: 2004, 544 p.
(Teoría y Práctica del Teatro, 11)
EUR 48,00 ISBN 8484891259

* *El presente volumen es el resultado de una investigación desarrollada entre 1997 y 2002 que abarca una amplia gama temática, como la espectacularidad, la teatralidad y la escenificación, desde un enfoque de teoría cultural.*



MABEL MORAÑA:

Crítica impura.

Madrid / Frankfurt: 2004, 326 p.
EUR 19,80 ISBN 8484891348

* *Compilación de artículos que exploran la relación entre estudios literarios y culturales, estética y política, hermenéutica e historiografía, representación e interpretación, en América Latina, desde la época colonial hasta la globalización.*

www.ibero-americana.net

Boletín de suscripción

Deseo suscribirme a **GUARAGUAO**

Nombre . . . . . .
Dirección . . . . . .
D.P. . . . . .
Provincia . . . . . .

El importe lo haré efectivo con:

- ❑ Recibo domiciliado en Banco o Caja de Ahorros sita en España (en este caso rellenar boletín adjunto)
- ❑ Adjunto cheque bancario a nombre de CECAL
- ❑ Por giro postal nº . . . . . de . . . . . fecha . . . . . .
- ❑ Ingreso en cuenta corriente: 2100/3054/63/2200355251 de La Caixa

Tarifa para un año (2 números):
Individuos España: 18 €; Europa: 35 €; América, Asia: 43 $; Instituciones: 100 € (incluidos gastos de envío).

Sr/a. Director/a
Banco o Caja de Ahorros . . . . . .
Domicilio agencia . . . . . .
Población . . . . . D. P. . . . . .
Provincia . . . . . .
Titular cuenta . . . . . .
Número de cuenta _ _ _ _ / _ _ _ _ / _ _ / _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

Sírvase tomar nota de atender hasta nuevo aviso, con cargo a mi cuenta, los recibos que a mi nombre le sean presentados para su cobro por CECAL.

Fecha . . . . . Atentamente.
Firma

Envíenos este boletín a **GUARAGUAO** c/ Pisuerga 2, 1º 3ª · 08028 Barcelona.
Nosotros nos ocuparemos de hacerlo llegar a su banco.