
La caminata urbana construye espacios literarios: un análisis de “Cuando aparecen Aquéllos” de Marcelo Cohen

Urban Journeys Constructing Literary Space: An Analysis of “Cuando aparecen Aquéllos” by Marcelo Cohen

ANNELIES OEYEN

Departamento de Lenguas Romances
Universidad de Gante
Blandijnberg, 2. B 9000 Gante. Bélgica
annelies.oeyen@ugent.be

RECIBIDO: 23 DE ABRIL DE 2010
ACEPTADO: 26 DE MAYO DE 2010

Resumen: La narración de “Cuando aparecen Aquéllos” se centra alrededor de la caminata urbana de los amigos Tálco y Multon por una ciudad imaginaria y futurista. Este artículo propone examinar en qué sentidos la caminata funciona como un dispositivo de construcción del espacio urbano en el relato. Primero, analizaremos hasta qué punto el texto que resulta de la caminata puede ser considerado un “territorio del presente” (Ludmer), o sea, hasta qué punto contiene una representación distópica de la ciudad física, pública y exterior. Al mismo tiempo, demostraremos que el protagonista construye durante su caminata una ciudad interior, personal y mental en la que resuena su pasado perdido, ciudad esta última que se sobrepone a la ciudad distópica. Las teorías que Michel De Certeau ha presentado en “Marches dans la ville” nos ayudarán a identificar esta construcción de una ciudad interior como una técnica de reapropiación individual del espacio, como práctica de resistencia que permite escapar al espacio distópico.

Palabras clave: Argentina. Posdictadura. Imaginarios urbanos. Distopía. Michel De Certeau.

Abstract: “Cuando aparecen Aquéllos” is the narration of two friends walking across an imaginary and futuristic city. In this article we will examine how this journey sets the basis for the literary construction of urban space. First, we will analyze to what extent the text that results from this journey contains a dystopic representation of the physical, public and exterior city, a city we can compare to what Josefina Ludmer has called a “present territory”. On a second level, we will see how, during his journey, the main character also constructs an interior, personal and mental city that he projects onto the dystopic city and in which resonates his lost personal past. Michel De Certeau’s theories of “Marches dans la ville” will help us to identify the construction of the interior city as a technique of individual reappropriation of space, as a personal practice of resistance that allows the main characters to escape dystopic space.

Keywords: Argentina. Postdictatorship. Urban imaginaries. Dystopia. Michel De Certeau.

"Les lieux vécus sont comme des présences d'absence.
Ce qui se montre désigne ce qui n'est plus"

Michel De Certeau.

L'Invention du quotidien: arts de faire

El relato "Cuando aparecen Aquéllos", objeto del presente análisis, forma parte del volumen *Los acuáticos* (2001), del escritor argentino Marcelo Cohen. Como los otros cinco relatos largos que componen este libro, está ambientado en un mundo de características a primera vista fantásticas: un laberinto de infinitas islas de río, un archipiélago fluido de contornos difusos llamado "Delta Panorámico" –espacio que Cohen luego desarrollará en su ambiciosa novela *Donde yo no estaba* (2006)–. Cada una de las historias ocurre en una isla ficticia distinta, dotada de costumbres y creencias propias y marcada por un problema específico. Cada isla está ligada a las demás por esta vaga coordenada espacial (el hecho de pertenecer al Delta, conjunto no tan fácil de visualizar ya que se sostiene fundamentalmente en las palabras), y por un extraño fenómeno neuropsicotecnológico, la *panconciencia*, un artefacto que ubica los relatos en el terreno de la ciencia ficción, y que designa la conciencia compartida de los habitantes de ese mundo que cumple importantes funciones de control social y actúa en muchos aspectos como una droga escapista.

El relato "Cuando aparecen Aquéllos" nos lleva a Isla Bruya. Ocupan un lugar central en la trama las caminatas que el protagonista Tállico solía emprender, junto con su amigo Multon, los miércoles por la tarde, el habitual día de descanso en la isla. Pero esta costumbre se terminó abruptamente el miércoles anterior al presente de la narración con la misteriosa desaparición de Multon. Un narrador heterodiegético focaliza al protagonista Tállico: desde su living, Tállico recuerda sus paseos semanales. Guarda la corbata que Multon le regaló durante el último encuentro como un talismán e intenta deducir una explicación de la ausencia de su amigo. Baraja varias hipótesis. Una de éstas guarda relación con la enigmática irrupción en la isla de un convoy de antiguos vehículos de guerra manejados por seres andróides con caras tan raras y un lenguaje tan humillante y amenazador que los isleños no son capaces de nombrarlos. Si los habitantes de la isla se atreven a hablar de estos seres, utilizan simplemente un pronombre demostrativo: son "Aquéllos".

La trama de "Cuando aparecen Aquéllos" está construida alrededor de la caminata. Observamos que este procedimiento narrativo es frecuente en las letras argentinas. Desde *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, pasando por

los largos paseos realizados en los arrabales porteños de Borges hasta los que estructuran *Glosa* de Juan José Saer (1988), *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia (1992), *El aire* (1992) y *Los planetas* (1999) de Sergio Chejfec, *La villa* de César Aira (2001), *Plaza Irlanda* de Eduardo Muslip (2005) o *Ida* de Oliverio Coelho (2007), la literatura argentina está repleta de sujetos paseantes. Sin embargo, notamos que en la literatura surgida después de la dictadura, algo ha cambiado. Aparecen casi siempre caminantes masculinos desesperados y perdidos, y traumatizados por la pérdida de la mujer o el amigo queridos. Recorren obstinadamente la ciudad en busca de redención o al menos de cierta calidad heterotópica urbana del espacio (Foucault 2001). Son, para retomar el concepto que Sergio Chejfec propone en su ensayo "Sísifo en Buenos Aires", "nativos-viajeros", o viajeros en su propio barrio o ciudad, que se hunden en el mundo de sus recuerdos, en un pasado perdido. De esta manera estas "ficciones deambulantes" construyen lo que Josefina Ludmer llama "territorios del presente" o "escrituras actuales de la realidad cotidiana que se sitúan en islas urbanas [en zonas sociales] de la ciudad de Buenos Aires" (2005, 146). Se trata de escrituras que fabrican el presente con elementos de la realidad cotidiana y que crean "un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye al acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y fantasmático" (s.p.). Por lo tanto, se dibujan y sobreponen diferentes imaginerías de la ciudad contemporánea, tanto de una ciudad física, pública y exterior, como de una que es interior, personal y mental, ambas indiscernibles. Nos proponemos analizar "Cuando aparecen Aquéllos" desde esta perspectiva. En un primer apartado, indagaremos en la construcción del espacio urbano exterior a los protagonistas y dedicaremos particular interés a la relación que guarda este espacio con propuestas políticas postdictatoriales. En un segundo apartado, nos preguntaremos qué visiones urbanas están implícitas en la figura de la caminata. ¿Hasta qué punto la caminata completa, contraría y pone en duda la visión urbana exterior y estática de la novela? Y ¿qué territorio del presente construye el relato?

1. UNA REPRESENTACIÓN DISTÓPICA DEL ESPACIO URBANO

1.1. *La ciudad-isla*

Cada relato de *Los acuáticos* se sitúa en una ciudad-isla del llamado Delta Panorámico. La ciudad-isla tiene una larga lista de precursores en la historia de

la literatura universal. Mientras que algunas son de inspiración utópica e imaginan un mundo ideal, otras son de índole distópica y nos presentan visiones de sociedades horribles. Pensamos por ejemplo en *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (1719), en *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift (1726) o *La isla del tesoro* de Robert Louis Stevenson (1893). También la isla en medio del río Paraná se ha manifestado como un tópico recurrente en el imaginario argentino. A veces se manifiesta como un sitio distópico, como es el caso en la novela *Cruz diablo* de Eduardo Blaustein (1997). Cuando inmensos excedentes de población sin acceso a una alimentación básica amenazan la estabilidad del sistema, se construye una cibernética Ciudad Central sobre una isla Río de la Plata. Pero, en esta ciudad-isla sigue existiendo la amenaza de que “algún día los de Buenos Aires [vayan] a venir a malón y nos [vayan] a matar a todos” (44). Otras veces la ciudad-isla encarna la utopía y la libertad como en el relato “La isla”, que forma parte de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia (1992). Contrariamente a la Ciudad Central de Blaustein, la isla de Piglia ofrece una salida a la ciudad panóptica y policíaca en la que se ha convertido la Buenos Aires del porvenir (Reati 2006, 126-27). A partir de su recopilación de relatos *Los acuáticos* (2001), la obra de Cohen se desarrolla sistemáticamente en las islas del ficticio Delta Panorámico.¹ Al situar sus relatos en un delta que ocupa una posición secundaria en el mapa sociopolítico y tecnológico, el autor apunta al subdesarrollo de la periferia hispanoamericana, y más específicamente a la zona del Río de la Plata. Por tanto, los mundos narrativos que evoca caben claramente en la vertiente distópica de las ciudades-isla, lo que es particularmente el caso en “Cuando aparecen Aquéllos”, que tiene lugar en la Isla Bruya, caracterizada por dos grandes rasgos: su atraso y el control solapado del que son objeto sus habitantes.

1.2. *Las ruinas del futuro o la ciudad-isla como anacronismo*

“Cuando aparecen Aquéllos” nos lleva a un ciberespacio lleno de innovaciones tecnológicas. Los habitantes están conectados a la *panconciencia* y se desplazan en *flaycoche*, *tranviliario*, *convoyes colgantes* o *alademoscas* (116). Tienen sus *cronomaletas* y siguen películas y series televisivas en el *pantallátor* (136). Sin embargo, si bien Isla Bruya se nos aparece como futurista con respecto al presente actual, salta a la vista, simultáneamente, su índole atrasada y anacrónica con respecto a las otras islas del archipiélago. Todo ha llegado tarde a esta isla, y se encuentra paralizada en el tiempo: la isla destaca por “una antigüedad te-

nue, casi caduca sin llegar a la ruina” (108), o sea que está basada en una hipótesis regresiva que choca con la tradición de la ciudad como representación del progreso. El relato de Cohen deconstruye los presupuestos de *La ciudad letrada* de Ángel Rama que surgía de un proyecto claramente utópico. Sobre todo la arquitectura de la isla recalca la caducidad y la decrepitud omnipresentes. A lo largo de su caminata, Multon y Tálco observan un “rascacielos, muy avejentado” (107), notan “encomiadas ruinas de un pasado burocrático” (110) y “desvencijadas casas de dos pisos” (123). Llama la atención el que sean precisamente los rascacielos, estos íconos de la modernidad los que se encuentran en un estado arruinado y decaído. Además, el deterioro urbano rompe con la rigidez, la sobriedad y nitidez que caracterizan la arquitectura moderna: “Y por cierto que la antigüedad de los edificios de Isla Bruya era un espectáculo. Esas fachadas cenicientas, esas monumentales manchas de verdín y la arcaica roña de las ventanas destacaban, era extraño, la impecable continuidad de líneas rectas, techos planos y ángulos racionales” (108).

Cohen recurre aquí a un típico mecanismo de la literatura de ciencia ficción. Según el respetado especialista del subgénero de la ciencia ficción Darko Suvin (1985), las narraciones de ciencia ficción se basan en el mundo empírico que trasponen al futuro e introducen un *novum* –elementos nuevos y alienadores– que nos enseña algo sobre las estructuras profundas de nuestro mundo actual. Esto es exactamente lo que hace Cohen cuando crea el universo del Delta Panorámico que es un mundo que se parece hasta cierto punto al nuestro sin coincidir totalmente con él. Se basa en hechos y experiencias empíricas, aspectos que están presentes en nuestro entorno cotidiano –como los avances de la tecnología, la apariencia del ciberespacio, la arquitectura moderna, la fragmentación urbana y la decadencia del espacio urbano– y los integra en un marco alternativo y futurista: Isla Bruya en el archipiélago del Delta Panorámico. Este marco funciona como una lupa que extrapola y radicaliza lo arcaico y la decadencia. En otras palabras, introduce una dinámica de reconocimiento-extrañamiento en el espacio narrativo. Es propia de la poética de Cohen esta manera de condensar, hacer coexistir e interactuar en un relato y en una sola isla imaginaria y futura aspectos futuristas y cibernéticos, arcaicos y decadentes, esa particularidad de crear un espacio donde chocan elementos del pasado y del porvenir, de lo atávico y lo ultramoderno. De este modo, la obra literaria de Cohen especula sobre las implicaciones que puedan tener en el futuro ciertas tendencias presentes en la sociedad actual. Proyecta en sus textos el desarrollo de diferentes mundos posibles, y estos cambios que

se anuncian no auguran nada bueno: muestran un universo distópico en el que todo lo que puede empeorar ha empeorado. Se quedó frustrada la ciudad como máxima plasmación del proyecto de la modernidad.

Llama la atención el que el lenguaje del relato acentúe el carácter distópico del universo narrativo. La poética de Cohen se caracteriza por un uso singular y trabajado del lenguaje. Las palabras parecen marcadas por una extrañeza, una alteridad, una incomodidad. Un amalgama de registros inesperados, con neologismos y palabras raras, pedantes, arcaicas, técnicas y extranjeras subraya que estamos en un mundo distinto y distante del nuestro. Recordemos por ejemplo los neologismos que refieren a las innovaciones tecnológicas en la isla. A éstos podemos añadir que en la isla se comen *chelipes* (110), los bruyenses llevan ropa de telas como el *airnaziano* (103) o de *glapén*. En la categoría de las palabras extranjeras, podemos mencionar que los bruyenses se visten de *breachers* (107), van al *toilet* (114) y les encanta jugar al *bowlon* (132) mientras que los muchos turistas que frecuentan la isla compran *souvenires* (110).

Además, nos llaman la atención los barbarismos y lapsos en el texto. Cuando al inicio de la narración el narrador evoca por primera vez la corbata, el regalo de despedida que Multon le ofreció a su amigo después de la última caminata realizada juntos, leemos la frase siguiente: "Ha pasado una semana desde que la aparición de Aquéllos dejó en la ciudad un aire de espanto increíble, y los pliegues aún trastornan la tela granate de la *cobarta*. Transforman el motivo de veleritos verdes en un amasijo de zozobras y quebraduras. El resto de la tela conserva la pauta: un velero verde/un espacio granate" (103, nuestro énfasis). Observamos una errata aparentemente accidental en la palabra *corbata*. No obstante, la cantidad de lapsos que siguen después –*véndor* (105), *destestan* (115), *manifesaba* (117), *indivualizados* (117), *la recorrida* (124), *las hechos* (128), *rencontrarse* (129), *creee* (151) y "un un barrio periférico" (111)– demuestra que no se trata de una simple omisión. Se introducen pues errores en el lenguaje y en consecuencia un objeto tan banal como una corbata se transforma en el indicio de algo violento. La violencia que emana de la descripción de la tela –el texto habla de un contraste entre los veleritos verdes y el trasfondo rojo, de zozobras, quebraduras y del ardor que provoca el contacto con el tejido– confirma esta idea. Sin embargo, aunque la corbata despierta en Tálico el recuerdo de un pasado compartido con Multon y funciona en cierto sentido como puerta de acceso a una violencia latente, no permite ir más allá de cierto nivel literal. La corbata en ningún momento, ni cuando Tálico practica violencia en ella estrujándola, acaba de revelar todas sus capas de signifi-

cación. Sigue siendo lisa y sin arrugas, un simple objeto resistente. Por lo tanto, el lenguaje opaco en el relato refuerza el efecto de extrañamiento y desvela la degradación y la violencia en lo cotidiano. Cuando nuestro lenguaje familiar ya no alcanza para describir un mundo que se ha alterado fundamentalmente, los barbarismos lingüísticos nos "hablan otramente", funcionan como una alegoría de un mundo transformado y deteriorado. O, como lo formula Idelber Avelar: "La alegorización tiene lugar cuando aquello que es más familiar se revela como otro, cuando lo más habitual se interpreta como ruina, cuando se desentierra la pila de catástrofes pasadas, hasta entonces ocultas bajo la tormenta llamada "progreso". Los documentos culturales más familiares devienen alegóricos una vez que los referimos a la barbarie que yace en su origen" (316). En "Cuando aparecen Aquéllos" el lenguaje excava las ruinas del futuro y alimenta la distopía.

1.3. *La ciudad panóptica*

Acabamos de destacar el carácter atrasado y decadente del espacio narrativo. Ahora bien, otro atributo de la isla distópica es el control solapado al que está sometida la población. La *panconciencia*, la conciencia compartida por los habitantes de ese universo, cumple importantes funciones de control social y actúa en muchos aspectos como una droga escapista. Semejante dispositivo central hace vislumbrar la preexistencia de un sistema político distópico, bautizado posteriormente "democracia gentil" en *Donde yo no estaba*, que consiste en una dominación global concebida de acuerdo con los conceptos de Foucault que describen la regulación de los poderes sobre los cuerpos sociales. En su libro *Surveiller et punir: naissance de la prison* (1977), el filósofo francés recupera el modelo carcelario del panóptico, desarrollado por Jeremy Bentham en 1785, con el fin de denominar una nueva forma de control social que nació a partir del siglo XVI. A partir de aquel momento se ha asentado una permanente e intrusa observación y vigilancia del Estado sobre sus ciudadanos a fin de controlar, disciplinar y someter los cuerpos y, de ser necesario, castigarlos. Foucault bautiza este sistema nuevo totalizador la "sociedad disciplinaria":

Cet espace clos, découpé, surveillé en tous ses points, où les individus sont insérés en une place fixe, où les moindres mouvements sont contrôlés, où tous les événements sont enregistrés, où un travail ininterrompu d'écriture relie le centre et la périphérie, où le pouvoir s'exerce sans par-

tage, selon une figure hiérarchique continue, où chaque individu est constamment repéré, examiné et distribué entre les vivants, les malades et les morts –tout cela constitue un modèle compact du dispositif disciplinaire. (1977, 199)

Si la panconciencia se revela como una forma de controlar la memoria, la conciencia y el pensamiento de los habitantes de las islas del delta, podemos considerarla como un avatar del panóptico de Foucault. En este sentido, Isla Bruya encaja en la categoría espacial de la ciudad panóptica que destaca Fernando Reati en *Postales del porvenir* (2006) y que se refiere precisamente a una ciudad caracterizada por un depravado sistema de vigilancia permanente. Nuevo avatar de la barbarie, otra cara de la distopía, el perverso sistema que impera en las islas descansa en un control solapado, antes mental que físico, sobre sus ciudadanos y constituye una síntesis pragmática de burocracia, desigualdad y un moderado liberalismo político y cultural.

1.4. *La ciudad como decorado y teatro*

A lo largo del relato se manifiesta una alegoría espacial que encarna la sociedad atrasada y vigilada: la de la teatralidad. Todo en Isla Bruya es representación, imagen y simulacro. Dice el texto que “los isleños de la Bruya se diferencian de otros isleños del Delta Panorámico por el cultivo de una antigüedad teatral” (113), se destacan por su “cultura teatral” (117), e incluso se ha convertido en una adicción “su puesta en escena permanente” (148). La ciudad-isla, ese “teatro total de la Bruya” (137), se caracteriza por su artificialidad, sus impulsos teatrales como si de un gran decorado de cartón-piedra se tratara. También la manera de ser de los bruyenses está determinada por la teatralidad. Los habitantes de esta isla-estampa visitada por coleccionistas que vienen a admirar lo que se ofrece en espectáculo porque ha caducado en las otras islas, ofrecen un yo diferente a cada interlocutor, desempeñan continuamente un papel adaptado a las circunstancias afirmando de este modo su peculiar identidad. Todos juegan los papeles que les han sido concedidos durante el “reparto de roles” (118) y su ropa se parece a trajes pomposos:

Mujeres solas esgrimían recatadas sombrillas celestes en señal de que aceptaban compañía. Galanes de gabardina a cuadros se declaraban vacantes mojando trocitos de bizcocho en copas de moscatel. Trajes enta-

llados en la gama entera del castaño; bombachos de cheviot sintético, canesúes altos de muselina, suéters blancos de cuello cisne, chales de dacrón verde oliva, pañoletas y capas de tergal, chaquetas de franela con hombreras, camisas de batista, dacrón o viyella, gorras de vicuña, capelinas, zapatos abotinados, polainas o breachers de jean, y por todas partes un sinfín de minifaldas courrage, casi rancias en su audacia, destinadas a dejar expuestas las piernas que cubrían las gruesas medias: las familias eran figurines sintéticos de cuanta moda hubiese caducado hacía mucho en otras islas. Pero cada miembro se movía con una artificialidad tan satisfecha que mirarlos juntos daba envidia. (107)

Cohen presenta la vida en Isla Bruya como una puesta en escena permanente ideada por los escenógrafos ocultos que poseen las riendas del poder. Esta teatralidad se puede interpretar como una extensión del régimen de control en la isla. Se aumenta la vigilancia sobre los habitantes y se restringe el pensamiento individual y subjetivo. Observamos que este aparato de poder oculto que manipula y encierra bajo el pretexto de la libertad individual² es otra articulación de la ciudad panóptica. Encarna la virtual desaparición del Estado en el que la vida social se convierte literalmente en farándula, apariencia y show. Prácticas políticas, intercambios sociales y relaciones interpersonales están teñidas del disimulo, la pretensión y la fachada. Estamos claramente en un mundo dominado por los simulacros de la mediatización y la política, en un tipo de sociedad del espectáculo en el sentido que Guy Debord ha acuñado en su libro homónimo *La sociedad del espectáculo* (1967). En este libro Debord ofrece una visión sistémica del mundo que es de índole marxista. Según el filósofo francés, el espectáculo se convirtió en el fundamento de la sociedad occidental a partir del capitalismo tardío. La sociedad de consumo determina la vida individual y social en todos sus intersticios. Todo se transforma en simulacro, representación, imagen, ilusión o mentira al servicio del imaginario capitalista y los intereses de las clases dominantes. Impera el sistema fetichista de las apariencias y la alienación generalizadas. Los miembros de nuestra sociedad actual se han degradado al rango de espectadores pasivos, que ya no viven verdaderamente sus vidas, sino que consumen pasivamente el espectáculo. Pintando la sociedad como un gran teatro grotesco, Cohen denuncia una cultura basada en el espectáculo y la apariencia, e implica sutilmente una crítica de la teatralidad que se asocia habitualmente con el modo de ser argentino.

1.5. *Balance*

La cuestión central en este primer apartado era la construcción del espacio urbano y la relación entre el mapa urbano y propuestas políticas posdictatoriales. Hemos demostrado que “Cuando aparecen Aquéllos” retoma el imaginario de la ciudad-isla distópica. En su relato, inyecta una dosis de extrañamiento (aparecen un lenguaje opaco y extraño, la panconciencia y una nueva tecnología futurista). Cohen especula sobre el futuro y extrapola problemas existentes en la sociedad actual a un futuro indeterminado. La visión del futuro que se desprende de esta construcción narrativa es pesimista: nos encontramos en una ciudad en deterioro, donde una política del espectáculo limita la libertad personal de los habitantes. Sin embargo, el relato también sugiere prácticas para resistir a la opresión. En la segunda parte de nuestro artículo ahondaremos en esta función didáctica del relato.

2. EL VIAJE URBANO

2.1. *La caminata como forma de resistencia*

Acabamos de determinar el carácter distópico del espacio narrativo, que en el caso de “Cuando aparecen Aquéllos” cobra una forma particular: se representa la sociedad como un gran teatro donde todo el mundo juega su papel, tal como ha sido escenificado por los dramaturgos ocultos de la isla. Pese a su lado oscuro, la literatura distópica también cumple una función didáctica. Revela actitudes y sugiere acciones para evitar en el futuro los horrores que pinta (Sisk 6). También en el relato de Cohen observamos este mecanismo de resistencia. Los protagonistas, Multon y Tállico, han desarrollado una estrategia para rebelarse y escapar al mundo opresivo: desde que se conocieron han dedicado la tarde del día de ocio al deambular por la isla y al conversar. Conversando, Tállico y Multon construyen un relato espontáneo de su uso de la ciudad, dibujan un itinerario particular al crear un espacio discursivo que permite escapar a la teatralidad: “Y el diálogo era más pródigo aún porque el deambular continuo modificaba el espacio. Les gustaba decir que cada miércoles recorrían una ciudad distinta. El resto de la semana vivían en la misma ciudad” (112). En este sentido, las caminatas urbanas les ofrecen un lugar de amparo y redención, “es simplemente que caminar libera” (137). Por lo tanto, entre los dos han recuperado su humanidad y han construido un espacio discursivo en el que la ideología reinante se desdibuja, por lo que son capaces de alejarse de la norma colectiva y de

dejar de ser autómatas. Ya que toda amistad "consiste en un fácil trabajo conjunto para negar la sombra" (106) de lo otro, el lazo afectivo que se va tejiendo y fortaleciendo con el tiempo hace aflorar la noción de sujeto (un sujeto empático que no se reconoce por su autonomía ni por su racionalidad sino más bien por su abandono al prójimo más allá de toda transacción comercial) y favorece la manifestación de la singularidad de cada uno, la autogestión activa de la mente frente a la panconciencia. A la larga, semejante complicidad da lugar a comportamientos considerados subversivos por el régimen, pero que los dos amigos han vivido como dulce y oblicua estrategia de resistencia, como bálsamo u "ostracismo reparador" (113), como "viaje arrobado" (113).

En el conocido capítulo "Marches dans la ville" que forma parte del libro *L'Invention du quotidien I: arts de faire* (1990), Michel de Certeau presenta diferentes "prácticas" de resistencia que permiten escapar a la disciplina y a las estructuras del poder panóptico que se han instalado en las ciudades actuales.³ Destaca diferentes técnicas de reapropiación individual del espacio, y la caminata urbana es uno de estos procedimientos cotidianos que aspiran a minar la autoridad local. Al andar, los cuerpos de los caminantes escriben un "texto" urbano, se apropian del espacio urbano que de esta manera reterritorializan, le imprimen otro sentido subjetivo. Diseñan una particular enunciación peatonal y dibujan un mapa urbano que se opone a la ciudad panóptica. Es exactamente lo que hacen Tállico y Multon durante sus paseos semanales. Los dos personajes son "nativos-viajeros", o viajeros en su propia comunidad, por decirlo mediante el término de Sergio Chejfec, "y por lo tanto no tan viajeros o no tan integrados" (2005, 146). Asumiendo una identidad en el intersticio, crean un hiato, una fisura desde la que pueden liberarse. A través de sus caminatas, conversaciones y amistad, Tállico y Multon abren un espacio a una nueva forma de oposición política. En sus largas conversaciones, a modo de verdaderos intercambios, se cruzan tramas de películas y novelas, experiencias cotidianas, anécdotas e historias vividas con sueños personales. La ciudad que surge con la caminata, pues, se manifiesta como pasaje, encrucijada de caminos y relatos en sordina. Las caminatas son actos de resistencia que excavan una ciudad por debajo de la escenografía montada en la ciudad controlada.

2.2. *Un viaje a la ciudad de la memoria, o cómo crear un espacio para la ausencia*

Sin embargo, en el presente de la narración Multon ha desaparecido misteriosamente y las caminatas pertenecen definitivamente al pasado. Sin el espa-

cio redentor de la caminata, Tállico se siente solo y perdido en su living de una oscuridad "sofocante". Aunque el protagonista es lo bastante lúcido como para advertir la escenificación de la vida en la isla, es incapaz de captar las leyes ocultas que determinan esta sociedad y no dispone de las claves para entender su funcionamiento. La idea de que todo su ser, incluso las caminatas antes tan liberadoras posiblemente haya sido puesto en escena por los dramaturgos de la isla, le hace sentirse profundamente inseguro y desorientado:

el living es siempre el mismo. Ahora que lo mira bien, es un esbozo esquemático y reproducible de la escenografía que ha desarrollado su isla, como si cada mueble, cada adorno, cada prenda colgada del pechero fuese un microfilm de lo que la cultura escénica diseñó para su vida. Tállico empieza a pensar que ha perdido los papeles. La casa es un punto idéntico al parejo teatro total de Isla Bruya, pero él no sabe qué le toca hacer ahora. Lo inquieta que su desconcierto pueda ser un recurso de un dramaturgo oculto. (136-37)

Por consiguiente, Tállico anhela volver al pasado de las caminatas en el que había adquirido una clave para soslayar la teatralidad sofocante de la isla, y buscar explicación y sentido a la desaparición de su amigo. Desde su living, emprende un viaje a la ciudad de la memoria y reconstruye nítidamente las peripecias de su amistad. "Cuando aparecen Aquéllos" es la narración de este proceso de reconstrucción de los recuerdos y es a través de este relato como se constituye una tentativa de reconquista del sentido.

La corbata en las manos, Tállico reconstruye el paseo del miércoles anterior. Evoca nítidamente la caminata y recorre mentalmente los lugares por los que pasearon. Rememora: saliendo de la Plaza Media donde se dieron cita en el *snack bar* Corina, tomaron la dirección del puerto, pasando por las avenidas Norenga y Corballó, el Pasaje del Comercio, la avenida Dedario y el Parque de la Ribera. Luego cruzaron las callejas de prostitución de la llamada "zona de la tolerancia" para volver después al río y los jardines de las Villas de las Familias. Terminaron su paseo en el apeadero del tranviliario en los alrededores de la catedral y la avenida Tomáis. A este recorrido de la memoria, el narrador intradieгético añade descripciones de aspectos de la vida social y económica, la arquitectura y el ambiente urbano en los diferentes barrios frecuentados. Como resultado surge un mapa de la ciudad distópica e imaginaria. Pero, como dice Michel de Certeau en su capítulo "Marches dans la ville", "il n'y a de lieu que

hanté par des esprits multiples, tapis là en silence et qu'on peut 'évoquer' ou non" (1990, 162). Debajo de la caminata por los sitios de nombres extravagantes laten experiencias previas de Tálíco y Multon y duerme un pasado irremediablemente perdido e invisible. Así, los distintos lugares físicos resucitan las peripecias de su amistad "territorial": el primer encuentro, la inexplicable dinámica de atracción y discreta distancia (siguen tratándose de usted) que constituye su origen, las etapas habituales de la caminata, las conversaciones y los placeres hedonistas de la comida y de la bebida, las particularidades de "aquel miércoles" sin fechar que resulta haber sido el último compartido, y por último, el regalo de la corbata. El cuerpo ausente de Multon y las experiencias vividas entre los dos perduran en la ciudad mental, que logra conservar lo perdido. A través de la caminata se evocan estos espacios vividos y en consecuencia el mapa que se va construyendo de la isla es también un mapa mental.

Sin embargo, estos "espíritus" que vagan por el espacio urbano no se rescatan fácilmente. "C'est un savoir qui se tait. (...) Les lieux sont des histoires fragmentaires et repliées, des passés volés à la lisibilité par autrui, des temps empilés qui peuvent se déplier mais qui sont là plutôt comme des récits en attente et restent à l'état de rébus, enfin des symbolisations enkystées dans la douleur ou le plaisir du corps", dice de Certeau (1999, 162-63). Tampoco Tálíco logra extraer un sentido profundo de este mapa de lo vivido ya que Tálíco carece de todo asidero a la hora de interpretar la ausencia de Multon. Baraja varias hipótesis: había notado en Multon señales de inquietud, había observado que su amigo andaba alerta e inusualmente fúnebre (106, 134). Espera que se haya marchado a la clínica de pediatría de otra isla, donde le habían ofrecido trabajo, partida en cierto modo anunciada por la materialidad de la corbata, con su motivo de veleros verdes sobre un fondo granate que invita al viaje. Lo que teme es que la desaparición de Multon sea el producto de una "tramoya que los supera" (153). En este caso, lo que ellos habían experimentado como autenticidad, sería el fruto supremo de la teatralidad, y su amistad una mera representación prevista en el programa estatal. Pero quizá la hipótesis más desconcertante es que la desaparición del amigo guarde relación directa con la actuación llevada a cabo por los intrusos llamados "Aquéllos", hipótesis sugerida por el título del relato. Aparecen de tanto en tanto pero conforman un tabú, algo de lo que no se habla, son los "monstruos" que infunden miedo y desconcierto. Aunque su forma de irrumpir hace pensar en extraterrestres, su origen y fisonomía despiertan, por el contrario, imágenes de tiempos remotos: se trata de unos seres que viajan en vehículos anticuados, "fastuosamente achacosos" que

se desplazan lentamente por las calles (141), y que huelen a pan rancio y vaselina (142). Profieren amenazas e insultos –“Van a morir todos” (144), “Los vamos a reventar”(143)–, y en lugar de caras tienen muecas que brillan de rabia. El efecto macabro y asqueroso de su aparición –“Soltaban humo de cigarro o salivaban en el asfalto por entre dientes negros o dientes verdes de sarro o dientes que faltaban o de resina blanca y dejaban caer palabras como quien se despega piel de los labios” (142)– queda reforzado por el desfase entre sus bocas y los sonidos que emiten con voces cínicas. No queda del todo claro qué papel cumplen en la representación permanente que se cultiva en Isla Bruya: ¿sirven para conservar y asentar mejor el poder totalitario de “aquéllos” sobre la sociedad? ¿Forman parte de un espectáculo preconcebido o son resentidos reales? Al fin y al cabo, todo en el viaje de la memoria permanece hipotético. Al final de la narración, Tállico no llega a captar el misterio que rodea ese pasado que parece haberse irremediabilmente perdido. Pero de manera impactante, el relato que reconstruye la experiencia compartida de un verdadero encuentro intersubjetivo llega a crear un espacio para la ausencia.⁴

Encontramos un dispositivo análogo en la novela *Los planetas* de Sergio Chejfec (1999) que cuenta un recorrido por la ciudad desde el recuerdo de un amigo desaparecido. Todo como en el relato de Cohen, en *Los planetas* también aparece un hombre que recuerda las caminatas por Buenos Aires con su amigo desaparecido durante la última dictadura militar. También en la novela de Chejfec, el nudo central de la trama es “una amistad territorial” (137) y, siempre como en “Cuando aparecen Aquéllos”, en el espacio físico perdura la experiencia de lo vivido:

conviene recordar el valor escénico fundamental que siempre tuvo el paisaje, la geografía, en la consolidación y desarrollo de nuestra amistad (...) la ciudad estaba atravesada por las líneas imaginarias de nuestros cuerpos en movimiento, trazos y dibujos incorporados a la geografía, pero ellas no habrían existido sin Buenos Aires, como evidentemente tampoco nuestra relación. (147)

Aún más que el relato de Cohen, *Los planetas* está anclado en la memoria del pasado y la caminata funciona como un acto de recordar, conservar y redimir. Aunque en esta novela una larga brecha temporal separa al protagonista-narrador de su amigo, la ciudad conserva las huellas de su cuerpo desaparecido, también la ausencia ocupa un lugar. Su Buenos Aires prefigura una relación

colectiva compleja entre la memoria de historias vividas y el olvido que llega irremediablemente con el paso del tiempo.

"Cuando aparecen Aquéllos" desemboca en un final ambiguo y abierto. Tállico decide partir, con rumbo a otra isla y en busca de un futuro mejor, aunque no sabemos si el protagonista finalmente encontrará redención. Podemos concluir que el viaje a la ciudad de la memoria asume plenamente su carácter distópico, por su función didáctica –el protagonista muestra cómo se puede resistir a la opresión–, y porque balancea entre un pasado que ha sido irremediablemente perdido y la esperanza de un futuro mejor.

Notas

1. El Delta Panorámico forma el decorado de *Los acuáticos* (2001), *Donde yo no estaba* (2006) e *Impureza* (2007).
2. Cohen desarrolla esta idea en su obra posterior *Donde yo no estaba* (2006), donde la teatralidad se convierte en un verdadero sistema político llamado la Democracia Gentil.
3. En *Surveiller et punir*, Foucault describe los mecanismos que establece una sociedad disciplinaria y la manera en que la sociedad entera participa en el ejercicio del poder. De Certeau retoma el concepto del poder panóptico de Foucault pero analiza precisamente los actos cotidianos del individuo para jugar con y escaparse de la disciplina. De Certeau desvela maneras para reapropiarse individualmente del espacio.
4. La escena de la aparición de Aquéllos se puede interpretar como una clara alegoría de la dictadura militar. Con la llegada al poder de la junta militar en el 1976, se instauró igualmente una política de desapariciones como nuevo instrumento de control y castigo del cuerpo social. Los vehículos anticuados recuerdan de manera innegable los ominosos ford falcon verdes tan emblemáticos de la dictadura. Están poblados por seres que se dejan identificar fácilmente con los militares de gafas negras que llevaron a cabo los tan temidos secuestros. Esta nueva tecnología punitiva, que conllevó un fuerte régimen de terror y la desaparición de unas 30 000 personas, tuvo un impacto tremendo en el imaginario social argentino. Esto explica la incapacidad de la literatura argentina posdictatorial de ponerle nombre al terror y la necesidad de alegorizar la experiencia de la dictadura.

Obras citadas

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Blaustein, Eduardo. *Cruz diablo*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- Chejfec, Sergio. *Los planetas*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999.
- . "Sísifo en Buenos Aires". *El punto vacilante*. Buenos Aires: Norma, 2005. 145-63.
- Cohen, Marcelo. *Los acuáticos*. Buenos Aires: Norma, 2001.
- . *Donde yo no estaba*. Buenos Aires: Norma, 2006.
- . *Impureza*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- De Certeau, Michel. "Marches dans la ville". *L'Invention du quotidien I: Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990. 139-64.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1977.
- . "Des espaces autres". *Dits et Ecrits II (1976-1988)*. Eds. Daniel Defert y François Ewald. Paris: Gallimard, 2001. 1571-81.
- Gervais, Bertrand. "Manger le livre: désémiotisation et imaginaire de la fin". *Protée* 27.3 (1999-2000): 7-18.
- Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas". *Ciberletras* 17.2 (2007). <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>> 29 de julio de 2009.
- Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar Ediciones, 2004.
- Reati, Fernando. *Postales del porvenir: la literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- Sisk, David. *Transformations of Language in Modern Dystopias*. Westport: Greenwood Press, 1997.
- Suvin, Darko. "The Chronotope, Possible Worlds and Narrativity". *Fiction, texte, narratologie, genre*. Ed. Jean Bessière. Vol. 2. Bern: Peter Lang, 1985. 33-41