Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales

Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos

Band: - (2018)

Heft: 32

Artikel: Los barrios porteños en la nueva narrativa argentina : representación del espacio urbano en dos antologías de ciudades

Autor: Holzer, Virginia

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1047134

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Los barrios porteños en la nueva narrativa argentina:

Representación del espacio urbano en dos antologías de ciudades

Virginia Holzer *Universität Bern*

La representación de la ciudad de Buenos Aires en la narrativa argentina se inscribe en una tradición literaria que comienza en los años veinte del siglo pasado y que se extiende hasta el presente. Sólo por nombrar algunos autores, Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Ricardo Piglia proveyeron discursos diferentes sobre la ciudad que fueron centrales en la constitución de nuevos imaginarios urbanos. Claramente, a lo largo del siglo XX, estas representaciones fueron cambiando en la medida en que la forma de vivir y de percibir la ciudad también ha ido cambiando. Pero es de destacar que en la narrativa bonaerense contemporánea, y en particular en la que comienza con el nuevo milenio, emerge un gran interés por el espacio urbano al interior de los diferentes barrios de la ciudad, los cuales adquieren un papel importante. Por tanto, la literatura reciente parece ofrecer un lugar donde el relato recrea la experiencia singular de pertenecer a un barrio —o en algunos casos de extrañamiento—, y no sólo como reconstrucción minuciosa con efecto de realidad.

En esta línea, me propongo analizar la construcción del espacio urbano en cuatro relatos breves de escritores argentinos contemporáneos y estudiar las relaciones que los personajes-narradores establecen con el barrio. Para esto trabajaré con la

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 32 (otoño 2018): 99-122.

noción de *espacio social* de Henri Lefebvre, *espacio representacional* de Michel de Certeau, *lugar antropológico* y *no lugar* de Marc Augé y *heterotopía* de Foucault, autores referentes de lo que se conoce como el giro espacial en el pensamiento y comprensión de los fenómenos sociales que comienza en los años sesenta. Estos conceptos, provenientes del campo de la filosofía, sociología y antropología, son fundamentales en el presente trabajo porque los textos seleccionados dialogan no sólo con la geografía urbana, sino también con el tiempo presente y la sociedad en que esas narraciones tienen lugar. Paralelamente, discerniré los modelos del mundo que se ofrecen en cada relato y que parten de rasgos espaciales. A tal fin, tendré como modelo el estudio de Yuri Lotman sobre la estructura del texto artístico por su especial atención al problema del espacio. Tanto el uso de los conceptos como las estructuras espaciales inferidas, permitirán atender a las posibles vinculaciones desde la ficción entre nuevos espacios, personajes y cambios socioeconómicos.

Los textos a analizar forman parte de dos antologías publicadas en 2007. Por una parte, «Consolación por la baratija» de Marcelo Cohen y «Filcar» de Alan Pauls, fueron presentados en el Encuentro Internacional de Pensamiento Urbano organizado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires entre 2005 y 2006. Se trata de escritores argentinos nacidos en la década de los 50, que escriben sobre el barrio en el que vivieron durante su juventud, Once y Caballito, respectivamente. Por otra parte, «Diario de Boedo» de Oliverio Coelho y «Autonomía» de Romina Paula, pertenecen a una antología que incluye a 25 artistas y fue publicada por Entropía, editorial dedicada a la difusión de obras de jóvenes escritores. Estos dos grupos fueron elegidos por pertenecer a lo que desde hace más de una década se conoce como lo nuevo de la literatura argentina, con el objetivo de ver en qué medida difieren los espacios y las relaciones en sus textos.

Del espacio social a las heterotopías

Si bien las teorías espaciales que desde 1990 dieron lugar a lo que se conoce como *spatial turn* fueron fundadoras para los estudios culturales y sociales que priorizaron el análisis de las ciudades en la producción cultural, las aproximaciones al tema comenzaron con anterioridad. Sólo por mencionar una obra de referencia para este movimiento, el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin pone ya en la primera mitad del siglo XX la idea de pasaje en el centro del interés. La aportación del autor va más allá de lo que dice sobre el modo de construcción de los pasajes

del París de mediados del siglo XIX. Es la idea del pasaje como ciudad, incluso como mundo pequeño, lo que guarda relación con la entrada al mundo moderno —marcado con el sello de la fatalidad— y ciertas formas de poner los pies en la acera, de recorrer y observar la ciudad. Allí la figura que testimonia la angustia del habitante de la ciudad es el *flâneur*, el explorador del mercado y de la multitud.

El desplazamiento de la preocupación por la historia y el tiempo hacia lo espacial comienza en los años 60, cuando la geografía humana y las ciencias sociales advierten la necesidad de considerar el espacio como una dimensión fundamental para la interpretación de los fenómenos sociales. Un nuevo paradigma basado en una trialéctica dinámica entre espacio, historia y sociedad, tiene como tesis fundadora la propuesta por Lefevre. Para este autor el *espacio* es sobre todo social, y no pasivo, por lo que cada sociedad produce su propio espacio. Su conceptualización triádica para dicha producción del espacio consiste en la *práctica espacial* que remite a los usos cotidianos que los hombres hacen en relación a un espacio; las *representaciones del espacio* en tanto espacio concebido por los urbanistas; y los *espacios representacionales* que son los espacios plenamente vividos a través de sus imágenes y símbolos asociados a ellos[1]. Las relaciones entre estos espacios pueden ser inestables y hasta conflictivas. De entre éstos, la *práctica espacial* puede ser puesta en relación con la noción de *espacio* de De Certeau, con la particularidad de ser un lugar practicado: "El espacio es un entrecruzamiento de movilidades. [...] Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan [...]"[2], son las experiencias espaciales las que lo definen.

Desde la antropología, Augé introduce el concepto sociológico de *lugar antropológico*, que es aquel que puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico. Como explica el autor, los hombres que lo reivindican como propio lo hacen defendiendo la identidad del lugar al que pertenecen, ese lugar común, "construcción concreta y simbólica del espacio"[3]. Son ejemplos de esto la casa, los barrios, las plazas públicas, entre otros. Contrariamente, los *no lugares* son aquellos espacios que no pueden definirse como un espacio de identidad, relacional, o histórico. Según Augé, la sobremodernidad es productora de

---

[1] Lefebvre, Henri: *The Production of Space*. Malden: Blackwell Publishing, 2011, p. 33.

[2] Certeau, Michel de: *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2000, p. 129.

[3] Augé, Marc: *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa, 2008, p. 58.

este tipo de lugares: "Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales [...]"[4]. Otros ejemplos son las cadenas de hoteles, los clubes de vacaciones, los campos de refugiados, los supermercados. La abundancia de este tipo de lugares contribuye a que la sobremodernidad se constituya a la vez como un mundo "prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero, al pasaje"[5].

Resulta interesante que el autor retome la idea de pasaje tal como Benjamin ya lo había planteado, noción que va en contigüidad con la sensación de soledad del hombre en la ciudad y la idea de movimiento. De forma similar, la noción de *pa(i)sajes urbanos* que ofrecen Adriana López-Labourdette y Ariel Camejo Vento para el abordaje de las ciudades latinoamericanas en producciones culturales diversas, conlleva la idea de dinamismo. El término parte del concepto de "paisaje" entendido como cierta "imagen del mundo"[6] ofrecida al espectador, pero desde una perspectiva concreta que se mueve del ámbito de la referencia al del discurso. De lo anterior puesto en relación con el espacio citadino se deriva la noción de "pasaje", que alumbra las formas en que el sujeto experimenta la ciudad. Esto último permite introducir aquí la noción de *heterotopías* propuesta por Foucault en los 60 y que pasó a formar parte del debate sobre el espacio urbano en la década de los 80. Éstas son emplazamientos reales en el espacio externo, que suspenden o alteran el conjunto de relaciones que los definen: "Places of this kind are outside of all places, even though it may be posible to indicate their location in reality"[7]. Estos lugares fuera de todos los lugares, y sin embargo localizables, son propios del espacio en que vivimos. De los principios que Foucault enuncia para las heterotopías, me interesa el que las asocia a cortes de tiempo, porque funcionan plenamente cuando los hombres atraviesan algo así como una ruptura absoluta de su tiempo tradicional, como, por ejemplo, museos, ferias, teatros, y otros.

---

[4] *Ibid.*, p. 41.

[5] *Ibid.*, p. 84.

[6] López-Labourdette, Adriana/ Camejo Vento, Ariel (eds.): *Pa(i)sajes urbanos*. Barcelona: Linkgua, 2015, p. 13.

[7] Foucault, Michel: «Of Other Spaces», *Diacritics*, XVI, 1 (1986), p. 24.

DE LA CIUDAD IMAGINADA A LA CONCRETIZACIÓN DE LA CIUDAD

> Las ciudades han sido *realizadas*, pero también han sido *imaginadas*. Presupongo, también, que esa fuerza de la imaginación no es propiamente literaria (ni, naturalmente, propiamente arquitectónica, porque tampoco quisiera caer en el prejuicio tan extendido de que son los arquitectos quienes ejercen el monopolio de la imaginación urbana). La literatura no imagina ciudades, sino que *realiza* (como la política, la arquitectura o el teatro) imaginarios urbanos.[8]

Como explica el crítico Daniel Link, la literatura contribuye en la creación de *imaginarios urbanos*, concepto ya propuesto por García Canclini en la década del 90, basado en la idea de que gran parte de lo que nos pasa como habitantes de una ciudad es imaginario porque muchas veces no surge de una interacción real[9]. En palabras de este último autor:

> No sólo hacemos la experiencia física de la ciudad, no sólo la recorremos y sentimos en nuestros cuerpos lo que significa caminar tanto tiempo o ir parado en el ómnibus, o estar bajo la lluvia hasta que logremos conseguir un taxi, sino que imaginamos mientras viajamos, construimos suposiciones sobre lo que vemos, sobre quiénes se nos cruzan, las zonas de la ciudad que desconocemos y tenemos que atravesar para llegar a otro destino, en suma, qué nos pasa con los otros en la ciudad. [...] Toda interacción tiene una cuota de imaginario, pero más aún en estas interacciones evasivas y fugaces que propone una megalópolis.[10]

El autor agrega que son más visibles el imaginario urbano que ofrece el discurso de la prensa y, por supuesto, el que formulan escritores y cineastas. Es aquí donde Link comparte con el teórico la noción de que las ciudades también se fundan dentro de los libros. Según Link, es posible conectar "la imaginación del espacio no sólo a anclajes referenciales específicos en el

---

[8] Link, Daniel: *Fantasmas: Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009, p. 372.

[9] En concreto, García Canclini (1997) se refiere a las interacciones que tienen lugar en una *megalópolis*, es decir, aquellas ciudades con una gran concentración urbana, como México o Buenos Aires, que se conectan con otras ciudades cercanas formando una red con varios centros. Estas ciudades se caracterizan también por la convivencia de diversos grupos étnicos y nacionalidades. Cf. García Canclini, Néstor: *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997.

[10] *Ibid.*, pp. 88-89.

campo de la representación, sino también a modos de funcionamiento textual"[11]. Con esto quiere decir que no se trata únicamente de una espacialización meramente referencial, sino también en el nivel enunciativo. Se podría decir que uno de esos modos, la intertextualidad, es puesta en juego en la constitución misma de los imaginarios urbanos que la literatura ofrece. Este aspecto permite señalar la tradición literaria en la que los textos de Cohen, Pauls, Coelho y Paula se inscriben y con la que están en diálogo intertextual[12]. Forman parte de la misma, la novela *Los siete locos* (1929) de Arlt, *Adán Buenosayres* (1948) de Marechal, el cuento «La muerte y la brújula» (1942) de Borges y *La ciudad ausente* (1992) de Piglia, entre otros. En todos los casos se representa lo urbano de un Buenos Aires imaginado y generalmente bajo la forma de policial. Lo que predomina en estos relatos es la experiencia del sujeto en la muchedumbre, vivenciada de manera conflictiva en un escenario a veces artificial, pero en el que se evidencian los efectos de la modernidad.

Incluso cuando aparece *Rayuela* (1963) de Cortázar, "hay una mirada ya cristalizada sobre la ciudad, entendida como escenario de alienación"[13]. Esto va a ir cambiando desde la década del 80 hasta la primera del 2000, cuando desde la ficción se realizan diferentes figuraciones de la historia, que vuelve hacia los años 70 y comienzos de los 80 para escribir sobre la dictadura militar en Argentina. Sólo por nombrar algunas novelas que buscaron interpretar la reciente historia argentina: *Respiración artificial* de Piglia, *Nadie nada nunca* de Saer, *Los planetas* de Chejfec y *Dos veces junio* de Kohan. Sin embargo, parecería que en la actualidad la historia ya no es el eje de la ficción argentina. Como explica la crítica Beatriz Sarlo, el lugar de la literatura ha cambiado: "si el pasado reciente obsesionó a los ochenta, el presente es el tiempo de la literatura que se está escribiendo hoy"[14]. Es decir que el interés de la literatura contemporánea pasa por el presente en el que se inscriben sus autores. En concordancia con Sarlo, la teórica Josefina Ludmer sostiene que son prácticas lite-

---

[11] Link (2009), *op. cit.*, p. 373.

[12] La crítica Silvia Saítta, al hablar de estas nuevas escrituras, declara que "describir una ciudad es, de alguna manera, revisitar las ciudades ya escritas para reinscribirlas en otras tradiciones, para corregirlas, para reinventarlas": Saítta, Silvia: «Ciudades revisitadas», *Revista de Literaturas Modernas*, 34 (2004), p. 135.

[13] Link (2009), *op. cit.*, p. 373.

[14] Sarlo, Beatriz: «Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia», *Punto de Vista*, 86 (diciembre 2006), p. 2.

rarias territoriales de lo cotidiano porque "salen de la literatura y entran en 'la realidad' y lo cotidiano"[15] para crear un presente.

Desde el punto de vista de Sarlo, ese presente no se configura como enigma a resolver sino como escenario a representar: "Si la novela de los ochenta fue 'interpretativa', una línea visible de la novela actual es 'etnográfica'"[16]. Se trata entonces de un presente registrado casi etnográficamente, algo que caracteriza a ese tipo de escrituras por reconstruir el presente más coyuntural que el neoliberalismo y la globalización generan, con alusiones a la migración y la crisis económica del 2001. En esta línea, Sarlo afirma que escritores como César Aira y Washington Cucurto, lo que hacen, y a diferencia de los del siglo XX, es concretizar en sus relatos la contemporaneidad. Es decir, realizan la experiencia de lo urbano a través de un imaginario en el que la felicidad y el horror son el resultado de que ellos mismos como escritores habitan ese espacio, ya no abstracto sino concreto. Sin embargo, Link se aleja de esa mirada puramente etnográfica y en parte objetiva que Sarlo señala:

> no hay hiato posible entre la experiencia estética y la experiencia urbana, que todo pensamiento sobre lo social y toda imaginación sobre lo urbano necesariamente comienza, como se dice, con un reconocimiento del terreno, no el reconocimiento propio del topógrafo y del agente inmobiliario, sino el del estratega, *porque hay guerra en la ciudad*.[17]

La cita abre el interrogante sobre los modos en que la ciudad, en tanto espacio representado, es no sólo referida sino también experimentada por los personajes en las narrativas analizadas en el presente artículo. Para responder a esto, presentaré mi análisis en dos bloques. En el primero, los narradores vienen desde afuera y recorren el barrio de su infancia, en el que ya no viven, por lo que se desplazan de afuera hacia adentro, y en el segundo los narradores ya están inmersos en el barrio en el que residen actualmente, constituyendo itinerarios desde adentro. Estos recorridos serán además abordados según el estudio de Lotman, que parte de la afirmación de que "la estructura del espacio del texto se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo, y la sintagmática de los elementos en el interior del texto, en el lenguaje de modelización

---

[15] Ludmer, Josefina: «Literaturas postautónomas», *Ciberletras: revista de crítica literaria y de cultura*, 17 (2007), http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm (consultado 6-X-2018).

[16] Sarlo (2006), *op. cit.*, p. 2.

[17] Link (2009), *op. cit.*, p. 380.

espacial"[18], de modo que ambas partes están en diálogo. El autor plantea la posibilidad de construir modelos espaciales de conceptos que no poseen en sí una naturaleza espacial, con lo cual se trata de un modelo ya a nivel ideológico, en el que "el lenguaje de relaciones espaciales se revela como uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad"[19]. La categoría espacial con la que abordaré estos recorridos será el par opuesto "adentro-afuera".

La vuelta al barrio: recorridos de afuera hacia adentro

En «Consolación por la baratija» de Cohen se narra la vuelta al barrio de la infancia, en este caso, Balvanera, comúnmente conocido como Once. El personaje-narrador, luego de someterse a una consulta oftalmológica que lo deja con las pupilas dilatadas, casi ciego, se pierde en las calles que creía conocer pero que ahora son escenario de una "feria democrática autoconstituida"[20]. La frase con la que se define al barrio funciona como prolepsis de los nuevos usos y apropiaciones que el conglomerado multicultural de comerciantes allí practica. A través de una mirada esperpéntica, cual espejo deformante de su propia retina, el narrador presenta cierto imaginario urbano del Once que alude a su lado más grotesco, desbordado de objetos baratos. La alteración del sentido de la vista, bajo la forma de una visión borrosa, es en realidad un recurso que el narrador emplea para expresar el desencanto que le produce volver a su entrañable barrio y ver que ya no es lo que era.

Cohen comienza su relato con una canción dedicada al Once. La describe como "canto a la ciudadela", comparando así al barrio con las fortalezas antiguas que servían como refugio ante un ataque externo, pero cuyas "fronteras urbanas", como sugiere la narración, fueron violadas. Así, la idea de "ciudadela" funciona como metáfora de la guerra que el narrador percibe en lo que fuera su barrio, algo que remite a la idea de Link cuando afirma que en la ciudad lo que hay es guerra. En particular, el relato hace énfasis en el enfrentamiento entre judíos y coreanos. Es en la voz de un taxista que la percepción del Otro se expresa negativamente:

---

[18] Lotman, Yuri M.: *Estructura del texto artístico*. Madrid, Ediciones Istmo, 1970, p. 270.

[19] *Ibid.*, p. 271.

[20] Cohen, Marcelo: «Consolación por la baratija», en: Speranza, Graciela/ Sánchez, Matilde (coords.): *Diagonal Sur*. Buenos Aires: Edhasa, 2007, p. 51.

> cientos de negocios de bagatelas, e incluso los de confección, habían pasado a mano de detestables invasores coreanos. Esos roñosos sin ética empresarial, que fabricaban todo a precios irrisorios explotando a sus compatriotas pobres, habían obligado a los honestos confeccionistas moishes a exiliarse en Lanús. (pp. 55-56)

La cita pone de relieve la valoración negativa de la migración coreana, la cual es reducida a relaciones de explotación de fuerza humana y producción de capital. Con lo cual, los "invasores coreanos" representan el elemento amenazante que proviene desde afuera.

De manera general, la descripción de ese nuevo espacio apela a transformaciones surgidas a partir de las políticas neoliberales que caracterizaron a la década de los 90 en Argentina. Una de estas medidas fue la apertura a las importaciones, que en la narración es referida a través de los productos coreanos que a un bajo costo fueron ganando espacio en los comercios antes regenteados por familias judías. Por lo tanto, el relato dialoga tanto con el espacio y el tiempo presente, rasgo que concuerda con la apreciación de Sarlo sobre el presente como escenario a representar en la nueva narrativa argentina. A pesar de no vivir más allí, el narrador reivindica esa frontera urbana que desde su perspectiva debe ser defendida, porque el Once es su *lugar antropológico*. Como lo entiende Augé, el barrio de la infancia sigue representando su lugar de pertenencia, al punto que le dedica una canción. De aquí que señale el advenimiento de agentes externos que alteran ese *espacio representacional* en términos de Lefebvre. Es decir, el espacio vivido a través de imágenes y símbolos asociados a éste, y que el personaje recuerda: "la alfombra donde probablemente habría gateado cuando bebé", "mi primer departamento de vivir solo" (p. 60). Algo que lo lleva a definirlo como "corroído escenario de una feria democrática autoconstituida" (p. 51), expresión que alude a la actual sociedad de consumo.

Desde hace dos décadas, el Once se transformó en lo que el narrador describe como un espacio despersonalizado, en el que impera la actividad comercial, el automatismo, la competencia entre actores por vender al mejor precio, algo que podría ajustarse a lo que Lefebvre entiende como *espacio abstracto*, en el que lo importante es el intercambio para permitir la acumulación del capital: "inhóspitos comercios mayoristas"; "empleados y dueños que se hamacan de tedio"; "[canto] al alborozo mecánico con que [los vendedores] abruman al cliente"; "mercaderes atávicos" (pp. 49-50). El barrio es la síntesis de ese espacio de acumulación: "el plagio industrial" en alusión a la copia de los

productos importados; "la socarrona codicia del comerciante descreído desbaratando la insulsa cuadrícula urbana" (p. 51). De esto último se puede inferir que en la configuración de ese espacio abstracto tienen un papel importante las *representaciones del espacio*, ya no concebidas por los tecnócratas, como postula Lefebvre, sino por los propios comerciantes. Son ellos quienes con la expansión del neoliberalismo controlan y producen el espacio urbano.

En ese espacio mercantilizado, lo que rige es la cantidad ("rollos [de tela]", "cuadras y cuadras", "millares de perchas"). De forma significativa, la diversidad en la infinidad de baratijas que colman las vidrieras de las tiendas ("pulseras zodiacales", "cubiertos de plástico", "llaveritos parlantes", "mostacilla", "telgopor") le confiere al barrio la homogeneidad propia del *espacio abstracto* en el que todo es intercambiable porque todo se reduce a mercancía, transformándolo en "obra de arte del desequilibrio". Ese espacio abstracto, como sugiere Lefevbre, es frío, no orgánico, idea que se refleja en la abundancia de materiales sintéticos que desbordan en las vidrieras: "pullover de acrílico", "blusas de orlón", "cuello de microfibra desbocado" (pp. 49-51). Esto se enlaza con la reflexión final del narrador, quien no sabe "si el Once es un organismo vivo o fantasma" (p. 78). Por su descripción pareciera tratarse más bien de lo segundo, porque el barrio está compuesto básicamente de *no lugares*: cuadras, comercios, galerías, locales. Contrariamente a los *lugares antropológicos*, en los *no lugares*, según Augé, no se establecen relaciones de identidad entre los individuos y el lugar, algo que en el relato se ve en el amontonamiento de las personas para hacer únicamente un uso comercial del espacio. Este tipo de lugares guarda una relación particular con el tiempo, ya que son presentados como los lugares de todos los tiempos: "copias clandestinas del *prèt–a–porter* de moda conviven con pálidos originales de modas muy caducas", "luz embalsamada" (p. 50). Lugares fuera del tiempo tradicional, como las *heterotopías eternizantes* de Foucault en las que el tiempo sólo se acumula.

De entre todos, hay uno que trae el recuerdo de lo que fue el barrio y que choca con ese *no lugar* que Cohen contempla desde afuera:

> Hasta que vi un escaparate con lencería de dama, y en un rapto de valor alcé la vista, y descubrir que el local se llamaba *La bombachita* me alcanzó para comprender que entre el recuerdo del Once de mi infancia, donde ese local se habría llamado *Roitman hermanos*, o el recuerdo de las agudezas de los sesenta, cuando se habría llamado *La liebre rosa*, y

> ese nombre de ahora, *La bombachita*, había un rugido de tiempo histórico que me sobrepasaba, me vaciaba de mí, y de repente, desmenuzado en chispas de mercancía, fui únicamente ese barrio. (p. 54)

El barrio, en tanto lugar simbólico para Cohen, tradicionalmente estuvo habitado por familias judías, por lo que en el pasado ese local de ropa interior podría haber llevado como nombre el apellido de una de éstas. Pero hoy se ha transformado en un lugar que responde a otros intereses según la lógica del mercado actual, captar la atención del consumidor a través de un nombre sugerente, *La bombachita*, designación que incluso en la década anterior al golpe militar hubiese tenido un eufemismo. Así, esta analepsis pone en relación el espacio de hoy con el espacio de ayer, lugar y tiempo se conectan a través de la experiencia alienante que ese *no lugar* desata en el sujeto hasta casi transformarlo en un objeto intercambiable más y perder su persona: "me aflojaban la individualidad", "la baratija revolucionaba el sentido común" (p. 55). De modo que la sinécdoque de la mercancía se extiende a todo el barrio para acentuar su carácter deshumanizante. Vemos así cómo el espacio actúa sobre el sujeto, quien si bien no se desplaza al interior de la tienda queda captado por su presencia.

Por otra parte, en «Filcar» de Pauls también se narra la vuelta al barrio de la infancia, Caballito. La intertextualidad del epígrafe con el que abre el relato funciona como prolepsis del sentido del mismo:

> The line between inner and outer landscapes is breaking down[21]. [Earthquakes can result from seismic upheavals within the human mind. The whole random universe of the industrial age is breaking down into cryptic fragments].[22]

La cita no declarada corresponde al prefacio escrito por William S. Burroughs para *The Atrocity Exhibition* (1970) de James G. Ballard. La frase sintetiza la idea del texto de Pauls, el desmoronamiento del barrio tal como él lo recordaba. La metáfora de la frontera entre el paisaje interior (las emociones) y exterior (lo que nos rodea) que se derrumba, se corresponde con la sensación de abatimiento del personaje. Esa extrañeza es

---

[21] Pauls, Alan: «Filcar», en: Speranza, Graciela/ Sánchez, Matilde (coords.): *Diagonal Sur*. Buenos Aires: Edhasa, 2007, p. 101.

[22] Ballard, James G.: *The Atrocity Exhibition*. London: Flamingo Modern Classics, 2001, p. 6.

producto del choque con la nueva realidad del lugar y le impide reconocer sus calles. En concordancia con Burroughs, el universo paralelo en la era industrial de los 70 vuelve a ser transformado en el nuevo milenio, universo que Pauls intenta desencriptar.

A diferencia del relato de Cohen —crónica minuciosa de un día en el barrio de Once—, Pauls prefiere la forma de diario para contar su regreso a Caballito. La narración se extiende durante tres días, de martes a jueves, con un narrador homodiegético. El primer día comienza en una esquina emblemática para el personaje, la "T siniestra" de Otamendi y Avenida Rivadavia. Allí vive un "estado de estupefacción" al perderse en el camino al consultorio de su cirujano: "[n]o se puede decir que el lugar me resulte desconocido. ¿Cuántas veces pasé por ahí? ¿Cincuenta? ¿Cien?" (p. 101). A pesar de conocer la intersección en la que se encuentra, al atravesarla en auto no la reconoce, ni siquiera con ayuda de la guía Filcar de la ciudad que da título al relato:

> ruego en silencio, con todas mis fuerzas, que el semáforo se ponga en rojo, confiado en que ese minuto de tregua alcanzará para poner en orden esa especie de maqueta centrifugada en la que se ha convertido mi Caballito mental, con paralelas que se intersectan, puentes que se pliegan sobre sí mismos y pasos a nivel que agachan la cabeza y se ponen a buscar el centro de la Tierra. Todo es inútil. (p. 102)

Su mapa mental no coincide con el espacio real. Tal como lo anticipara la frase de Burroughs, el paisaje interior —su imagen mental del barrio— choca con el paisaje exterior —lo que ahora ve—. En ese encuentro todo colapsa, al punto de alterarse sus sentidos: "[c]uando el semáforo vuelve a verde estoy casi disléxico: ya no distingo la derecha de la izquierda" (p. 102). Como en el relato de Cohen, el narrador se ve afectado por la situación de que el barrio ha cambiado, algo que en el primero es figurado como un problema de visión y que aquí se enuncia como la imposibilidad de leer el paisaje. Por tanto, el narrador asume que el barrio le es ajeno, "[*e*]*stoy perdido*. Perdido como en una selva en medio de la ciudad donde vivo desde hace 45 años" (pp. 102-103). La sensación de extrañamiento lo invade y le impide reconocer ese *pa(i)saje urbano*, incluso los edificios que antes podía distinguir y ahora ya no:

> todas esas fachadas idénticas, tapiadas por carteles comerciales, que he visto cincuenta o cien veces desde toda clase de medios de trans-

> porte, solo o acompañado, se me han vuelto más extrañas de lo que sin duda sería la cara de cualquier ciudad en la que no he estado [...] (p. 103)

Ese extrañamiento que le produce el lugar dispara en el narrador el recuerdo de un lugar fuera de lugar. Mediante una analepsis describe una *heterotopía*, el bar de la esquina donde se encontraba Canal 9, una cadena de televisión: "irresistible y repulsivo con sus revestimientos de madera falsa, sus ceniceros siempre sucios, su pestilencia amoniacal, sus relojes siempre fuera de hora [...]" (p. 108). La idea de suspensión del tiempo que caracteriza al bar está en contigüidad con sus clientes: "he visto vegetar a la comunidad más desoladora que la moderna comunicación de masas haya podido reunir a una misma hora y en un lugar cerrado alrededor de un café naturalmente intomable" (p. 108). Se refiere a los "actorzuelos", "extras sin trabajo", "aspirantes a secretarias", "coristas", "contadores de chistes", "cantantes de tango", "taxistas", personajes inanimados, despersonalizados, que están en correlación con ese *no lugar*.

Otra suerte de *heterotopía* es la muestra de arte en un centro cultural porteño que visita el segundo día. Allí intenta dialogar con el artista de la exhibición, pero un silencio inesperado lo desanima en su propósito. La obra de arte es para Pauls una estafa:

> esta columna de viento y vértigo que parece haber arrastrado a su paso toda la basura del mundo y haberlo puesto, al mundo, completamente cabeza para abajo, y después, terminada su tarea de destrucción, haberse quedado quieto, inmóvil, en el centro de una sala del barrio del Abasto. (p. 114)

En metonimia con el lugar y por su carácter estático, como si se hubiese detenido el tiempo, la galería puede ser entendida como una *heterotopía*. El narrador define ese arte como enfrascado:

> [P]ienso en el *enfrascado* como la operación estética por excelencia. Un frasco, una habitación, un museo: da lo mismo. Pienso, salvando las distancias, en el estupor que me causaron a los nueve o diez años las primeras latas que pretendían vender 'aire de Villa Gesell'. Estafadores pensé. (pp. 114-115)

Ese *flashback* que lo transporta a los veraneos familiares en la costa argentina deja ver su valoración negativa de la obra de arte que contempla y su comparación con otras *heterotopías* como el museo, por ser contenedores que aíslan.

Pero aquí, y a diferencia del relato de Cohen en el que recuerda con nostalgia su barrio de la infancia, Pauls no parece concebir al suyo como *espacio representacional* o vivido, tampoco como *lugar antropológico*, es decir, como aquel que reafirma como propio: "[p]ero qué —si Caballito nunca fue nada para mí. Nada" (p. 116). Tampoco el Parque Rivadavia —que pertenece a ese barrio y del cual también habla Paula— es percibido por el narrador como un espacio vivido: "Caballito. Jamás en mi vida fui a mirar libros o discos o informática pirata al Parque Rivadavia" (p. 116). Esas prácticas que para otros resultan familiares a Pauls no le interesan, o como luego admite, "[t]al vez, de joven" (p. 116). Consecuentemente, la nostalgia no es algo que el autor reivindique a favor del barrio. Sin embargo, otros lugares fuera de éste son experimentados por él de manera más vivencial.

Desde la perspectiva de Foucault, lugares de detención provisoria, como los cafés, pueden tener cierta importancia en el establecimiento de relaciones y por eso ser considerados como irreducibles a otros emplazamientos. El bar Kim & Novak, en el barrio de Palermo, es frecuentado por el escritor y descrito como particular, diferente:

> [s]i yo voy a Kim & Novak no es por el lugar [...]. Voy porque es el único bar de la ciudad que no ofrece abrigo, ni protección, ni privacidad, ni siquiera la tasa mínima de previsión capaz de contrarrestar la lógica aleatoria de la calle: voy porque interioriza la energía del afuera. (p. 119)

La atmósfera es lo que lo hace especial. A diferencia de otros bares, se destaca por ser plenamente vivido por el narrador, quien lo define como una "versión privada del caos" o "catástrofe entre cuatro paredes" debido a que la posibilidad de que se desate una pelea es una constante: "[a]cá adentro es como afuera: todo se roza con todo, nadie calcula, las variables se multiplican, la excepción es la ley. El reino del accidente" (p. 120). La referencia a la frontera espacial que es franqueada, remite otra vez a la frase de Borroughs y se extiende a los clientes del bar. Como explica Pauls, el lugar es un reducto en el que todo se mezcla, incluso los cuerpos. Un travesti que trabajaba en la esquina también frecuenta el bar, al igual que el escritor y

un taxista que confunde con el artista plástico de la noche anterior. De modo que el relato da cuenta a la vez de los otros actores que practican la ciudad.

EN EL PROPIO BARRIO: ITINERARIOS DESDE ADENTRO

El texto «Autonomía», de Romina Paula, difiere de los anteriores porque no se trata de una crónica minuciosa o un diario, sino de un breve relato sobre el barrio donde vive y que recorre libremente en bicicleta, de allí el carácter de autonomía señalado en el título. Esta idea puede relacionarse con lo que Augé llama *bicilibertad*, "una extraordinaria experiencia de libertad, [...] la adquisición de una nueva autonomía"[23], que ofrece ese medio de transporte. Aquí, las descripciones se realizan generalmente a través de operaciones que implican un ir, un hacer, es decir, movimientos. En línea con De Certeau, su escritura se aproxima a lo que define como "itinerario" (una serie discursiva de operaciones), en el que el hacer permite un ver. Por lo tanto, para poder ver, la narradora privilegia y organiza su descripción a partir de desplazamientos, como los que le permite la bicicleta: "[c]reo que terminé de o empecé a apropiarme de la ciudad cuando di con mi bicicleta. Recorrer la ciudad en bicicleta, ir a absolutamente todos lados en bicicleta, eso te arma la ciudad, eso te la otorga"[24]. Como Paula sugiere, el recorrido efectúa un trabajo que transforma el lugar en espacio, es una realización de espacios, como los *espacios representacionales* de De Certeau, donde la ciudad es experimentada directamente.

A diferencia del narrador de «Filcar», que depende de una guía para llegar a algunas zonas, la narradora aprendió a conocer la ciudad pedaleando. Desde una aproximación diferente, Paula establece un sentido de pertenencia con la *megalópolis*, logrando trazar su propio mapa mental. La perspectiva está determinada por esa forma de vivir el barrio, desde arriba de su bicicleta:

> [s]é que Buenos Aires es una cosa en la planta baja y una muy muy distinta a partir del primer piso, sobre todo en la zona céntrica o en Once, en el barrio de Once y en la calle Corrientes, basta con levantar un poco la mirada y otra cosa aparece. (p. 165)

---

[23] Augé, Marc: *Elogio de la bicicleta*. Barcelona: Gedisa, 2009, p. 39.

[24] Paula, Romina: «Autonomía», en: Terranova, Juan (comp.): *Buenos Aires/ Escala 1:1. Los barrios por sus escritores*. Buenos Aires: Entropía, 2007, p. 165.

La distancia que la separa del suelo le otorga el beneficio de la mirada desde lo alto, algo que le deja ver eso que los caminantes ignoran, los "importantes desniveles". Éste es el mérito del ciclismo que destaca Augé, "imponernos una conciencia más aguda del espacio y también del tiempo"[25], algo que la narradora experimenta recorriendo la ciudad en bici.

El barrio es para Paula su *lugar antropológico* en tanto construcción concreta y simbólica del espacio, un lugar cargado de sentido. Esto se manifiesta en cada afirmación que Paula hace de su conocimiento de Caballito: "Sé, también, que el Cid Campeador es el centro geográfico de la Capital y que muy cerca de ahí vivo yo" (p. 166). La cita reúne los elementos que Augé usa para definir el *lugar antropológico* y el espacio urbano contemporáneo: itinerario, intersección, centro y monumento. Como afirma la narradora, el monumento a Rodrigo Díaz de Vivar —caballero castellano del siglo XI— marca el camino para llegar a su casa, el centro del centro. El itinerario que Paula realiza diariamente comienza y termina en la intersección de cinco avenidas, en uno de tantos centros de la ciudad. Allí se encuentra el monumento al Cid, quien montado a su caballo y con una lanza en su mano define la frontera entre el barrio de Caballito y Villa Crespo, al tiempo que el bronce acentúa su expresión de permanencia, o duración. Así, las relaciones inscritas en el espacio —de identidad y pertenencia al barrio— se concretizan en el tiempo, en cada recorrido, por lo que también son relaciones históricas.

Aquí también tienen un lugar importante las *heterotopías* de Foucault, bajo la forma de instituciones emplazadas dentro del Parque Centenario, espacio privilegiado del relato. Contrariamente al fluir y la vida social del parque, en el interior de esos emplazamientos parecería que el tiempo se detuvo, como lo que ocurre en el Museo de Ciencias Naturales o el centro de estudios científicos Instituto Leloir. De este último dice: "muy vidriado con todas sus oficinas hacia la calle. A través de sus ventanas se ve cada carpetita, cada planta, cada taza de café, cada papel, de la gente que ahí trabaja, que investiga" (p. 171). Como si la imagen se hubiese congelado, lo único que allí permanece son los restos que dan indicio de la actividad que se desarrolla en esos lugares deshabitados. Es también significativa la convivencia de esos lugares aislados con ciertos *espacios representacionales*, como, por ejemplo, la que hay entre el laboratorio y lo que pasa afuera en el parque, donde los jóvenes se deslizan con sus *skates* apropiándose así del espacio público; lo

[25] Augé (2009), *op. cit.*, p. 103.

mismo ocurre con los vecinos que diariamente alimentan a los gatos de la calle. El contraste refuerza la suspensión del tiempo tradicional que suscita la descripción del instituto como *heterotopía* frente al movimiento que lo circunda.

A esto se agrega la información que Paula brinda del parque en tanto *representación del espacio* como lo entiende Lefebvre, y que aquí se presenta como producto del diseño de Carlos Thays, un reconocido paisajista francés de principios del siglo XX: "[s]e dice que lo que queda del diseño original es la disposición de ciertos caminos circulares, la circunvalación, la disposición de los jardines, el tipo de vegetación" (p. 172). A continuación, enlaza esta idea, que connota el paso del tiempo y las sucesivas obras de rediseño del parque, con el "período de anegación". Esto último fue parte de un programa gubernamental de políticas urbanas implementadas con el objetivo de evitar actos de vandalismo en diferentes parques y espacios públicos de la ciudad, acción que incluyó su enrejado. Desde la perspectiva de la narradora, esto marcó un antes y un después en el barrio, sobre todo en los recorridos nocturnos por el parque, horario en el que se cierran sus puertas de acceso. Como dice Paula, el parque "ya no es lo que era" (p. 173), ha dejado de ser un *espacio representacional* cargado de sentido porque a diferencia de ahora, antes se lo podía experimentar con mayor libertad.

Sumado a esto, Paula menciona las innovaciones que la obra contrajo, cambios que revistieron al parque de una artificialidad que cuestiona:

> [a]hora, en ese parque, se puede ver agua, ver patos, alimentar patos, reposar en pasto fluorescente, descansar sobre bancos de cemento, ir al baño, tirar basura en cestos, caminar por caminitos, ver árboles y gente, sobre todo gente. (p. 174)

La enumeración que hace, sugiere que éstos no son ni más ni menos que elementos diversos de una técnica de planificación y racionalidad científica, en términos de Lafevbre, con el único fin de producir y reproducir un espacio concebido por otros pero que le ha dejado de pertenecer[26]. En resumen Paula afirma:

---

[26] La disconformidad de Paula en el texto está en concomitancia con la oposición manifestada por grupos de vecinos de Caballito y otros barrios porteños, quienes se enfrentaron con el gobierno incluso hasta el año 2012. Cf. Ruchansky, Emilio: «La batalla de las rejas», *Página/12*, 23-IX-2012, http://www.pagina12. com.ar/diario/sociedad/3-204035-2012-09-23.html (consultado 6-X-2018).

> así el parque nos fue devuelto en su aspecto Playmobil y negado, anegado para siempre en su simpático tono *sauvage*, su estilo a la que te criaste, ahíto de deportistas, borrachos, gente sin techo, estudiantes, señoras, oficinistas, cuzcos, jubilados, onanistas. (p. 174)

La mezcla de personajes es referida mediante la palabra francesa *sauvage*[27], adjetivo que por antonomasia, y en sentido inverso, subraya lo nada salvaje de estos transeúntes. A diferencia de lo sugerido en el relato de Cohen, la narradora valora positivamente la convivencia de diferentes actores dentro de un mismo espacio al designarlos como colectivo "simpático". Lo que los asimila con la narradora es el hecho de que a todos les fue negada la autonomía de la que antes gozaban, sensación que sólo puede revivir en el recuerdo.

Por otra parte, en «Diario de Boedo» de Oliverio Coelho, como su título lo indica, se cuentan las vivencias del narrador en ese barrio y bajo la forma de diario. El relato se estructura de manera cronológica, siempre por la tarde o noche, durante seis días entre julio y agosto. Como en el texto de Paula, el narrador en primera persona también relata desde el barrio en el que actualmente vive pero se diferencia por ser más intimista. Aquí se ofrece más información no sólo de lo que piensa ese narrador homodiegético, sino también de quién es y de su relación espacial con el barrio. El narrador afirma que practica la horticultura, le gusta ir a pubs, cafés, billares, vive solo, tiene una gata y se presenta como escritor aficionado. Además, se puede inferir de su relato que la soledad lo preocupa, pero a la vez es algo que prefiere antes que estar mal acompañado. Este rasgo es señalado por Augé como característico de la sociedad sobremoderna, "donde la soledad se experimenta como exceso o vaciamiento de la individualidad"[28], algo que ya había sido anticipado en las propias reflexiones de Benjamin en torno al tedio que afecta al hombre vacío y frágil en la modernidad. En el diario del protagonista, esto es observable desde el primer día, cuando en su casa y ante una lluvia de granizo que lo deja incomunicado con el exterior, imagina su propia muerte: "[é]ste

---

[27] El extranjerismo podría a la vez guardar cierta ironía que alude al mote de "afrancesado" con el que el entonces jefe de Gobierno porteño —y continuador de las obras de enrejado de espacios públicos— se autodesignó. Cf. «La muletilla del afrancesado», *La Nación*, 15-I-2007, https://www.lanacion.com.ar/ 875316-la-muletilla-del-afrancesado (consultado 6-X-2018).

[28] Augé (2008), *op. cit.*, p. 92.

tranquilamente podría ser el principio del Apocalipsis"[29]. En el interior de su hogar se mantiene resguardado de los destrozos producidos por la lluvia en la ciudad, algo de lo que se entera a través de las noticias en la web. Es allí cuando le llega el tedio, "cuando no sabemos a qué aguardamos"[30], según Benjamin. Piensa en la posibilidad de morirse esa misma tarde, sin que nadie lo perciba sino hasta salir publicado en internet: "Joven escritor muere intoxicado en Boedo tras aderezar su bebida favorita con granizo del Apocalipsis" (p. 72). La seguridad que le ofrece su casa no es suficiente, y morir en soledad lo preocupa.

Sin embargo, la mayor parte del relato transcurre fuera de su casa, en los microespacios que frecuenta. En la narración, éstos se construyen como lugares de paso con los que el usuario mantiene únicamente una relación contractual, es decir, sólo los visita para tomar una cerveza o un café. Esto ocurre en el pub Pan y Arte, donde simula leer para en realidad observar a la gente, "acodarme en la barra y leer un libro lo suficientemente mediocre para distraerme y mirar los personajes" (p. 73). En los bares imagina una realidad diferente:

> Lamentablemente, los dos lugares que en el barrio tiran Scottish Ale —además de todo tipo de cervezas artesanales e importadas— no están llenos para nada, no hay clima ni charlas amigables, y la mayoría de las veces, cuando no hay nadie en la barra, siento vergüenza de mi fantasía —suponer que vivo en una ciudad británica y que Boedo es un suburbio de Manchester— y paso a ocupar una mesa en un salón también vacío. (p. 73)

Al mismo tiempo, Coelho da cuenta de cierta soledad colectiva y de la necesidad de que haya más pubs, al menos para socializar: "si fuéramos más hurraños, si necesitáramos una pinta de Guinness para socializarnos, habría pubs en cada esquina" (p. 73). Como contrapartida, lo que abundan son los cafés, otros lugares de paso que el narrador frecuenta y donde también —cual *flâneur*— observa a los clientes, que se caracterizan por su "sociabilidad matinal" y por leer el diario gratis. Estos realizan las mismas prácticas del espacio que el narrador, deambulando, observando, entre el movimiento, el ocio y el consumo. Son modos de estar en la ciudad.

---

[29] Coelho, Oliverio: «Diario de Boedo», en: Terranova, Juan: *Buenos Aires/ Escala 1:1. Los barrios por sus escritores*. Buenos Aires: Entropía, 2007, p. 72.

[30] Benjamin, Walter: *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2013, p. 131.

A esta variedad de microespacios se suma el recuerdo de otros lugares que el narrador conoce a través de fotos o que vivió directamente, como el club deportivo San Lorenzo, siendo éste un *espacio representacional* para el narrador, que en la década del 80 fue demolido y reedificado en otro barrio de la ciudad. Son lugares que el autor anhela porque forman parte de un pasado mejor pero que ya no están más:

> En otro tiempo, a una cuadra, había un majestuoso teatro del que guardo en mi biblioteca una foto antigua, El Nilo. Fue demolido y construyeron un hipermercado de electrodomésticos. Sobrevivieron dos sirenas que el visitante atento al entrar puede ver amuradas en lo alto, como prueba de que hubo en el barrio una mejor época: el Boedo próspero y exótico, cuando la cancha de San Lorenzo no era un Carrefour. (p. 74)

Tanto el teatro como el estadio de fútbol fueron reemplazados por hipermercados. La transformación de esos *lugares antropológicos* en *no lugares* apunta también a los cambios que hubo en el entramado social y económico. En concreto, el avance del neoliberalismo —como en el relato de Cohen— que trajo al tradicional barrio de Boedo franquicias de supermercados franceses, como Carrefour. A esto se suma la mayor presencia de turistas en los pubs, algo que el narrador vincula a la devaluación de la moneda local frente al dólar. Como explica Coelho, "desde la caída de la convertibilidad" (p. 74) llegan más turistas a la ciudad porque el precio cambiario los favorece. Frente a estas incorporaciones edilicias y de personajes, permanecen lugares concebidos por sus practicantes como *antropológicos*, donde se reúnen frecuentemente. El Boedo Billar Club, al que concurre el personaje para encontrarse con su editor, es plenamente vivido por los socios que conforman esa "atractiva fauna de señores que tienen una elegancia exasperada al moverse alrededor de las mesas" (p. 75). Aquí, la convivencia de personajes de distintas generaciones —los señores y el escritor— al interior de esos lugares, hace visible la interacción con esos otros cuerpos del barrio.

Otro *no lugar* —además de los hipermercados— es la playa de estacionamiento ubicada en otro barrio al sur de la ciudad, donde Coelho recoge su auto, que había sido remolcado por estar mal estacionado. En Constitución todo es homogéneo: "En la playa, bajo la autopista, donde cientos de autos parecen chatarra o elefantes que van a morir, el frío es más intenso, cala en los huesos" (pp. 76-77). El lugar está totalmente deshumaniza-

do, sólo lo habitan bloques de acero que acentúan la uniformidad de un escenario gris, que se puede leer en relación de contigüidad con la soledad del protagonista. Pero su itinerario luego da cuenta de otros cuerpos que también transitan esas calles: "Constitución está semidesierto. Apenas algunos borrachos que van a las bailantas, travestis y patines que no pueden esconder el dolor del frío en el pliegue de las caras mal dormidas" (p. 77). La breve descripción de esos otros personajes —al igual que en los relatos anteriores— instaura en el relato una diversidad de cuerpos que difieren del autor. Estos están allí para ser mirados, sin interacción de por medio, a la vez que testimonian los márgenes del barrio. Desde allí, se erigen otros lugares que connotan una atmósfera de excesos y delincuencia. Lugares y personajes nocturnos, que desde la mirada del autor matizan la cartografía de la ciudad.

Entre la experiencia física de la ciudad y su cuota de imaginación

De forma general, y como lo resume el subtítulo que retoma la tesis de García Canclini en torno a las megalópolis, los relatos aquí presentados coinciden en ofrecer una literatura que pone en el centro de su narración la experiencia física del narrador-personaje en la ciudad. A lo que se suma, en algunos casos de forma más exacerbada, una imagen adulterada de la urbe. Esto último se puede observar en los textos de Cohen y Pauls, que casualmente parten de una alteración de los sentidos para introducir desde una mirada desencantada/ desencajada los cambios en el barrio de su infancia. Pero en los cuatro ejemplos, la ciudad se hace presente no sólo de manera referencial, sino también y sobre todo a través de la propia experimentación del sujeto que se adentra en calles, intersecciones, bares, parques, realiza itinerarios, cargándola de sentido. Con esto, retomo la idea de Link cuando afirma que las ciudades no sólo fueron fundadas a lo largo de la historia y a través de la literatura, sino que además se viven, practican. Sea caminando, en auto, o en bicicleta, los recorridos dan cuenta de modos de estar en ellas, observando, deambulando por lugares que actúan como disparadores de recuerdos.

Lo expuesto en el análisis de estas escrituras permite entonces afirmar que parte de lo que se conoce como la nueva literatura argentina se caracteriza por concretizar la ciudad. Esto la diferencia de la narrativa anterior que a lo largo del siglo XX imaginó un Buenos Aires moderno un tanto lejos de corresponderse con la realidad. Consecuentemente, la narrativa contem-

poránea se distingue más por realizar imaginarios urbanos que por imaginar otro Buenos Aires. Como se ha demostrado, y en línea con las reflexiones de Sarlo y Ludmer, las representaciones de la ciudad parten de la experiencia singular, real, y no en abstracto, del yo. Es la experiencia individual del sujeto la que amplía el campo de visión hacia los particularismos barriales, en oposición a la universalidad de la metrópolis. Sin embargo, hay entre estos relatos cierta continuidad de temas que evocan, por ejemplo, lo extraordinario de la ciudad, preocupación presente en gran parte de la literatura de comienzos del siglo XX. Es el caso de la crónica de Cohen, donde el hombre perdido entre las masas retoma el tópico de la concentración urbana en las grandes ciudades, marco desde el cual percibe su antiguo barrio como fantasma.

Cabe señalar que en ninguno de los relatos se advierten referencias explícitas a la historia reciente, algo que se condice con lo que Sarlo subraya en su análisis de la narrativa contemporánea. Sin embargo, esta observación no pretende ser exhaustiva para la totalidad de este tipo de escrituras. Al menos en esta selección de textos parecería ser que el interés pasa por los hechos del presente y de los que el narrador da testimonio. Así, los cambios en la cartografía del barrio que advierten los personajes dan cuenta de las transformaciones socioeconómicas. Por ejemplo, el modo en que uno de los personajes del relato de Cohen percibe la migración asiática, incorpora en el relato las formas en que el neoliberalismo se entrelaza con ciertas prácticas del espacio —la "invasión coreana" en los comercios del barrio tradicionalmente atendidos por familias judías—. Bajo un modelo espacial del mundo, en el que adentro remite a lo seguro (o sea la configuración tradicional al interior del barrio) y afuera a lo inseguro (como la amenaza que en la narración representan ciertos actores que provienen de afuera), se cristalizan formas de interpretar la realidad. Esto abre la cartografía local hacia problemáticas globales como la migración y la sociedad de consumo. Vinculado a esto último, tanto en el relato de Cohen como en el de Coelho, la transformación de *lugares antropológicos* en *no lugares* —como los centros comerciales y supermercados— y su predominancia, testimonia otras transformaciones espaciales del presente.

Otro ejemplo que revela demás reconfiguraciones de la ciudad, es la alteración de ciertos recorridos del parque en el relato de Paula. La imposibilidad de algunas trayectorias —como las nocturnas— pone en primer plano formas de organización/control del espacio por parte del Estado. De forma que el enrejado de espacios públicos se condice con las categorías espacia-

les adentro/ seguro – afuera/ inseguro, modelo espacial con el que la narradora disiente. Ese mismo modelo que organiza la aprehensión del mundo en el relato de Coelho —cuando afuera diluvia y adentro en su casa todo es seguro— es transgredido por el sentimiento de soledad que invade al sujeto y lo compele a recorrer bares donde distraerse. Por el contrario, espacios que son plenamente vividos por el sujeto, como el bar que frecuenta Pauls, suspenden toda posible categorización espacial del mundo porque el adentro se funde con el afuera. Esta dinámica es sugerida mediante la incorporación de ciertas figuras en el relato, como el travesti. Esa presencia le vale al narrador para afirmar una supuesta suspensión de categorías sociales, cuando en realidad es más bien incluida como cuerpo para ser objetivado y sometido a la mirada del *flâneur*. Son figuras vagamente referidas, con las que los narradores no interactúan —como los borrachos y los sin techo en los relatos de Paula y Cohen—. Y sin embargo, de alguna forma su inclusión visibiliza la coexistencia de esos otros personajes en la ciudad. *Pa(i)sajes urbanos* que son ofrecidos a través de un marco definido por el movimiento, el ocio y el consumo, es decir, lógicas que vehiculizan una forma de acercamiento a la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

Augé, Marc: *Elogio de la bicicleta*. Barcelona: Gedisa, 2009.

— *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa, 2008.

Ballard, James G.: *The Atrocity Exhibition*. London: Flamingo Modern Classics, 2001.

Benjamin, Walter: *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2013.

Certeau, Michel de: *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.

Coelho, Oliverio: «Diario de Boedo», en: Terranova, Juan: *Buenos Aires/ Escala 1:1. Los barrios por sus escritores*. Buenos Aires: Entropía, 2007, pp. 71-80.

Cohen, Marcelo: «Consolación por la baratija», en: Speranza, Graciela/ Sánchez, Matilde (coords.): *Diagonal Sur*. Buenos Aires: Edhasa, 2007, pp. 47-79.

Foucault, Michel: «Of Other Spaces», *Diacritics*, XVI, 1 (1986), pp. 22-27.

García Canclini, Néstor: *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997.

«La muletilla del afrancesado», *La Nación*, 15-I-2007, https://www.lanacion.com.ar/875316-la-muletilla-del-afrancesado (consultado 6-X-2018).

Lefebvre, Henri: *The Production of Space*. Malden: Blackwell Publishing, 2011.

Link, Daniel: *Fantasmas: Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

López-Labourdette, Adriana/ Camejo Vento, Ariel (eds.): *Pa(i)sajes urbanos*. Barcelona: Linkgua, 2015.

Lotman, Yuri M.: *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo, 1970.

Ludmer, Josefina: «Literaturas postautónomas», *Ciberletras: revista de crítica literaria y de cultura*, 17 (2007), http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm (consultado 6-X-2018).

Paula, Romina: «Autonomía», en: Terranova, Juan (comp.): *Buenos Aires/ Escala 1:1. Los barrios por sus escritores*. Buenos Aires: Entropía, 2007, pp. 165-175.

Pauls, Alan: «Filcar», en: Speranza, Graciela/ Sánchez, Matilde (coords.): *Diagonal Sur*. Buenos Aires: Edhasa, 2007, pp. 99-124.

Ruchansky, Emilio: «La batalla de las rejas», *Página/12*, 23-IX-2012, http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-204035-2012-09-23.html (consultado 6-X-2018).

Saítta, Silvia: «Ciudades revisitadas», *Revista de Literaturas Modernas*, 34 (2004), pp. 135-150.

Sarlo, Beatriz: «Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia», *Punto de Vista*, 86 (diciembre 2006), pp. 1-6.