



Quaderni di letteratura e cultura
spagnola e ispano-americana

Direzione

Raúl Crisafio e Pier Luigi Crovetto

Comitato scientifico

Giuseppe Bellini

Raúl Crisafio

Pier Luigi Crovetto

Luis De Llera

Flavio Fiorani

Dante Liano

Emilia Perassi

Coordinamento scientifico-editoriale

Maria Luisa Molteni

Raffaella Odicino

Michele Porciello

Marjorie Sánchez

Laura Scarabelli

Marco Succio

Riferimenti

Corso Andrea Podestà, 2 - 16128 Genova

Tel. 010-209 53637

ariel@crisafio.com

LOS OJOS EN LA CIUDAD

Mappe, percorsi e divagazioni urbane
nella letteratura ispano-americana

a cura di Maria Luisa Molteni e Laura Scarabelli

Atti del Convegno di Milano
21 Novembre 2007

Milano 2009

 ARCIPELAGO EDIZIONI

LOS OJOS EN LA CIUDAD Raúl Crisafio	9
DOPO BENJAMIN Maria Teresa Ciaveri	13
ANDIAMO IN CITTÀ. <i>Oggetti, nomi, miti</i> Paola Mildonian.....	29
LA CITTÀ NEL NUOVO MONDO È LA FORMAZIONE DI UNA IDENTITÀ AMERICANA Pier Luigi Crovetto	45
VALPARAÍSO: CRUCE DE MIRADAS Y DE LITERATURAS José Carlos Rovira	59
MEGALÓPOLIS Y FORMAS POÉTICAS EXTENSAS: El carrito de Eneas <i>de Daniel Samoilovitch</i> María Cecilia Graña	69
CITTÀ DEL CIELO E CITTÀ DELL'INFERNO: <i>Neruda e Asturias</i> Giuseppe Bellini.....	87
CARTOGRAFÍAS MÍTICAS: <i>Borges y Marechal</i> Iavier de Navascués	105
LA HABANA DE LEONARDO PADURA FUENTES: <i>Entre el presente y La neblina del ayer</i> Domenico Antonio Cusato	119
BUENOS AIRES CON SYRIA POLETTI Silvana Serafin.....	129
DE LOS PROCESOS SEMÁNTICOS CREADORES DE CIUDADES (LITERARIAS): <i>El caso de Fervor de Buenos Aires</i> Robin Lefere	149
CAMMINARE NELLA CITTÀ TERRIBILE: <i>Il Acoso di Alejo Carpentier</i> Laura Scarabelli	159
LA GEOGRAFIA URBANA DI FEDERICO GARCÍA LORCA Maria Luisa Molteni.....	181

LOS OJOS EN LA CIUDAD

Mappe, percorsi e divagazioni urbane
nella letteratura ispano-americana

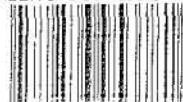
a cura di Maria Luisa Molteni e Laura Scarabelli

ATTI
del Convegno di Milano
21 novembre 2007



ASTERIÓN

ISBN 978-88-7695-378-1



JAVIER DE NAVASCUÉS
(Universidad de Navarra)

CARTOGRAFÍAS MÍTICAS: BORGES Y MARECHAL

En *Le città invisibili* de Italo Calvino, el Gran Khan muestra a Marco Polo un atlas mágico que contiene dentro de sí todas las ciudades del mundo, a saber, no sólo las que existen, sino también otras falsas, irreales, las que nunca existirán y las que alguna tal vez puedan llegar a existir. Más aún:

l'atlante ha questa qualità: rivela la forma delle città che ancora non hanno una forma né un Nome. C'è la città a forma di Amsterdam, semicerchio rivolto a settentrione, coi canali concentrici: dei Principi, dell'Impertore, dei Signori; c'è la città a forma di York, incasata tra le alte burghiere, Murata, irta di torri; c'è la città a forma di Nuova Amsterdam detta anche Nuova York, stipata di torri di vetro e acciaio su un'isola oblonga tra due fiumi, con le vie come profondi canali tutti diritti tranne Broadway.

Il catalogo delle forme è sterminato: finché ogni forma non avrà trovato la sua città, nuove città continueranno a nascere¹.

Así, las urbes no preceden ontológicamente a sus representaciones, sino que son éstas, las formas en el plano, quienes las anuncian y, por un azar histórico, pueden acabar coincidiendo con las ciudades reales. En textos como el de Calvino hay un mapa textual que, de alguna forma misteriosa, es independiente de la realidad. Esta especie de metáfora nominalista acaso pueda servir de ilustración inicial para mi trabajo, que se centrará en un aspecto de la representación mitificadora de Buenos Aires en Borges y Marechal².

¹ Véase CALVINO, Italo, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2002, p. 140.

² La diversidad de propuestas, mitificadoras o no, sobre la capital argentina en la literatura de los años veinte ha sido estudiada por Beatriz Sarlo en un ensayo clásico. Véase

Como de todos es sabido, Borges encauza su producción de la década de los veinte en torno a la poetización de la ciudad argentina. Por supuesto, no hay ningún asomo de realismo en este proyecto. Borges selecciona cuidadosamente el lugar, que siempre es el suburbio remoto y sin gente, igual que el tiempo horario, que coincide con el crepúsculo. Se gesta así toda una "estética de las orillas", del arrabal como espacio de intermediación entre el campo y la ciudad, por el que se responde de manera singular a la poetización urbana inaugurada en la modernidad parisiense de Baudelaire³. "Fundación mítica de Buenos Aires", poema fundamental de esta primera etapa borgiana, fue publicado en *Cuaderno San Martín* (1929). Tras dos poemarios anteriores y tres libros de ensayos, este texto viene a reforzar los intentos anteriores de dotar de una inmortalidad poética a la ciudad, preocupación que, por cierto, va a pasar a un segundo plano en la década siguiente.

Fundación mítica de Buenos Aires

¿Y fue por este río de sueñera y de barro
que las proas vinieron a fundarme la patria?
Irían a los tumbos los barquitos pintados
entre los camalotes de la corriente zaina.

Pensando bien la cosa, supondremos que el río
era azulejo entonces, como oriundo del cielo
con su estrellita roja parta marcar el sitio
en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.

SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva visión, 1985. Hay traducción italiana de E. Balletta, en Macerata, Quodlibet, 2005. Otra monografía reciente y de conjunto es la de Pedro Mendiola Oñate. OÑATE MENDIOLA, Pedro, *Buenos Aires entre dos calles: breve panorama de la vanguardia argentina*, Universidad de Alicante, 2001 (hay versión digital en <www.cervantes.virtual.com>, 11 de octubre de 2007).

³ La relación con la figura del *flâneur* baudelairiano ha sido analizada por Molloy, que destaca el "fervor" del yo poético del Borges juvenil frente al *spleen* parisino de Baudelaire, así como la huida hacia los arrabales últimos del porteño que contrasta con los imaginarios "baños de multitudes" del francés. MOLLOY, Sylvia, "Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire", *Variaciones Borges*, n. 8, (Pittsburgh, 1999): pp.16-29. De esta forma, Borges asimila elementos modernos como la elección del tema urbano con otros anteriores, precapitalistas se podría decir, como la evocación nostálgica del paisaje provinciano que funde campo y ciudad. Se logra así un "criollismo urbano de vanguardia", expresión acuñada por Sarlo en su estudio ya citado.

Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron
por un mar que tenía cinco lunas de anchura
y aún estaba poblado de sirenas y de endriagos
y de piedras imanes que enloquecen la brújula.

Prendieron unos ranchos trémulos en la costa,
durmieron extrañados. Dicen que en el Riachuelo,
pero son embelecados fraguados en la Boca.
Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.

Una manzana entera pero en mitá del campo
expuesta a las lluvias y a las suestadas.
La manzana pareja que persiste en mi barrio:
Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.

Un almacén rosado como revés de naípe
brilló y en la trastienda conversaron un truco;
el almacén rosado floreció en un compadre,
ya patrón de la esquina, ya resentido y duro.

El primer organito salvaba el horizonte
con su achacoso porte, su habanera y su gringo.
El corralón seguro ya opinaba YRIGROYEN,
algún piano mandaba tangos de Saborido.

Una cigarrería sahumó como una rosa
el desierto. La tarde se había ahondado en ayer,
los hombres compartieron un pasado ilusorio.
Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente.

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
La juzgo tan eterna como el agua y el aire⁴.

En los versos de Borges se percibe la voluntaria construcción de una ciudad imaginaria, vestida toda ella a partir de la imaginación del poeta. Desde su hogar, delimitado por las cuatro calles ("Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga") que perfilan la manzana, la mirada funda una ciudad nueva, surcada de los lugares comunes de la poesía borgiana de los años veinte: el organillo, el almacén, los compadritos jugando al truco. La ironía con que trata las referencias

⁴ Véase BORGES, Jorge Luis, *Obra poética*, t. 1, Madrid, Alianza, 1998, pp. 95-96. Cito la última versión, la de 1974, del poema publicado por primera vez en 1926 con el título de "Fundación mitológica de Buenos Aires".

cronológicas, objetivas, no sólo responde a una desconfianza intrínseca hacia el posible prestigio del pasado histórico argentino. Borges, además, enuncia el programa poético que informa su producción juvenil. La evocación del arrabal no se propone como un reflejo costumbrista y melindroso, a la manera de Carriego, sino que, cuando Borges ya ha llegado a *Cuaderno San Martín* (1929), libro donde se encuadra nuestro poema, éste ya es perfectamente consciente del carácter personal, "fabricado", de su espacio poético.

Así, a las preocupaciones de la época acerca de la identidad nacional, avaladas por las distintas respuestas ofrecidas por Manuel Gálvez, Ricardo Rojas o Leopoldo Lugones, Borges añade un lugar subjetivo, sólo recreado por su imaginación individual⁵. Es notable el comienzo del poema:

Y fue por este río de sueñera y de barro
que las proas vinieron a fundarme la patria?

Fundarme: el empleo del dativo ético implica un encariñamiento particular y una consciente búsqueda personal de una fundación propia, personal, intransferible. Y la patria, por cierto, se identifica en estos versos con Buenos Aires, lo que no deja de ser un lapsus de ciertas consecuencias⁶. De cualquier manera, la asociación de Buenos Aires con la patria espiritual del poeta era una preocupación que había ido gestándose en libros anteriores. En *El tamaño de mi esperanza* (1926) se leía:

Ya Buenos Aires, más que una ciudá, es un país y hay que encontrarle la poesía, la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen. Ése es el tamaño de mi esperanza que a todos nos invita a ser dioses, y a trabajar en su encarnación⁷.

⁵ Para las distintas respuestas a la cuestión de la identidad nacional en el contexto histórico de Borges, véase OLEA FRANCO, Rafael, *El otro Borges, el primer Borges*, México, Fondo de cultura económica, 1993.

⁶ Hay, como se sabe, una larga historia de desencuentros entre Buenos Aires y el interior argentino. Véase, por ejemplo, LUNA, Félix, *Buenos Aires y el país*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982. Evidentemente, la cita de "Buenos Aires" como lugar de la patria es sólo djudicable a un poeta porteño. Raúl Crisafio señala esta identificación en relación con el proceso de mitificación de la capital acaecido en la época: «La mitizzazione della periferia ortena ha il suo corrispondente nell'ossessione per il centro dell'identità nazionale». CRISAFIO, Raúl, "Boedo-Florida e la letteratura argentina degli anni 20", en CROVETTO Pier Luigi (ed.), *Storia di una iniquità*, Genova, Feltrinelli, 1981, pp. 375-376.

⁷ BORGES, Jorge Luis, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993, p. 14.

Esta profesión de fe juvenil se afirma en el deseo de un puesto para Buenos Aires (para la literatura argentina y para Borges, claro está) en el gran contexto de la literatura mundial. Desde una estética criollista de vanguardia, ubicada en el arrabal porteño, se reclama un lugar que trascienda las fronteras locales. La literatura borgiana de la época reivindica su importancia desde la periferia, lo cual, dicho sea de paso, no sólo es privativo de Borges, sino, como veremos, de otros autores contemporáneos como Marechal.

Pero volvamos de nuevo a la "Fundación mítica de Buenos Aires". En la primera parte el poeta se permite bromear con las circunstancias de la llegada de los primeros españoles a las costas rioplatenses, «el sitio/ en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron». Las referencias a los mapas de la época son variadas: había una estrellita roja para marcar el lugar donde llegaron los exploradores o el mar «estaba poblado de sirenas y endriagos/ y de piedras imanes que enloquecen la brújula». No parece importar, de cualquier manera, la exactitud de los datos ni temporales o históricos, ni espaciales o geográficos. La ineficacia y el encanto imaginativo de los antiguos mapas europeos sobre las tierras de Ultramar se despliegan aquí, porque se trata de desfigurar cualquier información objetiva. Desde siempre Borges, lector incansable de atlas y enciclopedias, se interesó vivamente por la cartografía, y en los años veinte debió de servirse de ella para desarrollar su poética urbana, hecha no sólo de caminatas reales sino también, y quizá más, de ensueños imaginativos. Que la lectura de planos de la ciudad proyectó la creación de sus poemas de juventud se deduce de las siguientes palabras del autor:

Qué maravilla definida y prolija es un plano de Buenos Aires. Los barrios ya pesados de recuerdos, los que tienen cargado el nombre: la Recoleta, el Once, Palermo, Villa Alvear, Villa Urquiza; los barrios allegados por una amistad o una caminata: Saavedra, Núñez, los Patricios, el Sur; los barrios en que no estuve nunca y que la fantasía puede rellenar de torres de colores, de novias, de compadritos que caminan bailando, de puestas de sol que nunca se pagan, de ángeles: Pueblo Piñeiro, San Cristóbal, Villa Domínico⁸.

⁸ BORGES, Jorge Luis, "La presencia de Buenos Aires en la poesía", 11 de julio de 1926, *Textos recobrados 1919-1929*, DÍAZ CARRIL, Sara Luísa (ed.), Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 250.

Así pues, el juego de las imágenes espaciales en el poema tiene el sentido de dirigir la imaginación del lector hacia una visión *cartográfica*, podría decirse, de la situación. De hecho, en la segunda parte del poema, Borges anuncia polémicamente (frente a quienes dicen que fue en la Boca), que Buenos Aires empezó en su barrio y en su casa. Y lo hace con otras alusiones a un posible mapa, esta vez contemporáneo: "Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga". La fascinación de los mapas, la geografía urbana de nuevo⁹. Al situar un punto en un plano imaginario, no sólo se está elaborando una imagen afortunada: se está, por vía imitativa, dotando a un espacio irreal de una existencia posible. Borges funda así literariamente una ciudad y, en un guiño irónico, lo hace proyectando un mapa sobre un suelo mítico, de la misma forma que, en la historia externa, las fundaciones urbanas de América Latina se realizaron primero en el papel y después en la realidad efectiva¹⁰.

Otro aspecto interesante deriva de la proposición por la cual la casa del poeta es el lugar desde donde comienza Buenos Aires, en una suerte de génesis criolla. Alrededor de la casa se congregan todos los lugares comunes que ya conoce cualquier lector de la literatura juvenil del autor. Este espacio, además, niega cualquier percepción multitudinaria de la ciudad. Buenos Aires sólo existe como una abstracción intemporal, ya que la palabra del poeta va enumerando, creando, cosas y objetos, pero se niega a seguir más allá del entorno próximo. "Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente". Solipsismo urbano: una ciudad desierta en medio de la nada metafísica o, tal vez, una sugerencia de campo vacío. Desde la casa se contempla la llanura, como si ella misma fuera el límite del arrabal. «Es en los arrabales donde el Espacio llega a disfrutarse, ahí donde se asoman el amanecer y los ponientes, o en las encrucijadas donde se presienten cuarenta y dos infinitas distancias, o en el patio donde llega encauzado [...]. Espacio

⁹ El poema "Fundación mítica Buenos Aires" conoció cinco reescrituras, desde su primera redacción en 1927 hasta la última y definitiva de 1974. Significativamente Borges no escribió ningún verso en donde hiciera referencia a la geografía. Las transformaciones afectan sobre todo a los giros criollos que el Borges maduro juzgaba demasiado localistas. Véase el cuadro de cambios trazado por Élica Lois. Véase LOIS, Élica, "La dialéctica cambio-permanencia en la reescritura de poemas del primer Borges", en AA.VV., *Borges*, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso, 1997, pp. 116-117.

¹⁰ Véase cómo J.L. Romero explica las fundaciones de los primeros conquistadores. ROMERO, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI, 1976.

cio, *ma non troppo*: desde la intimidación y protección de la casa»¹¹. La casa es ese hogar feliz desde donde el poeta nombra la ciudad inventada por él. Así, el Yo lírico delinea un mundo propio y afirma su poder creativo sobre un mundo textual que es hechura suya¹².

La representación de la muchedumbre está, pues, ausente de forma absoluta en Borges, pero no es tan distinta su experiencia de la de otros poetas contemporáneos. La propuesta lírica de Carriego era la de una huida hacia el suburbio provinciano y apacible. Con un tono superior a este último y, a su vez, menos próximo al espacio poético de Borges, Baldomero Fernández Moreno no sólo poetiza el centro sino que se siente a gusto con la experiencia de los barrios más alejados, como su *San José de Flores*, al cual canta en un libro completo. Por supuesto, la ciudad alienada comparece en Nicolás Olivari, Raúl González Tuñón, en todo el grupo de los boedistas y, más aún, en Roberto Arlt. Por lo demás, la vivencia del centro tiene en Girondo a un observador vertiginoso. Pero quizá lo más notable de la literatura argentina de los años veinte resida en la multiplicidad de propuestas que se despliegan en torno a la representación urbana de Buenos Aires.

Más de veinte años después de la "Fundación mítica de Buenos Aires", otro escritor martinfierrista, Leopoldo Marechal, emprendía un nuevo proyecto mitificador de la ciudad en su novela *Adán Buenosayres* (1948). Generalmente se ha entendido que esta novela es una gran síntesis de la vida porteña de los años veinte, un antecedente relativamente preterido de las *summæ* novelescas de Sábato, Vargas Llosa, Fuentes o Del Paso. Es una apreciación cierta, aunque con matices. Leída en su conjunto, *Adán Buenosayres* recopila escenarios múltiples pero, en su mayoría cerrados y pequeños: el interior de una casa de clase media, las aulas de una escuela, la antesala de un prostíbulo o la habitación donde se vela a un difunto. Cuando el protagonista sale a pasear a la calle, lo hace en medio de las gentes conocidas de su barrio, Villa Crespo, que poco tiene que ver con la vida bulliciosa de una gran ciudad. En vano encontraremos secuencias en

¹¹ Véase LEFERE, Robin, "Fervor de Buenos Aires, en contextos", en DE NAVASCUÉS, Javier (ed.), *La ciudad imaginaria*, Madrid, Iberoamericana, 2007, p. 200.

¹² Ya en los años veinte Borges ha constituido un yo poético, entre biográfico y ficcional, que comparece como centro de sus textos. Véase LEFERE, Robin, *Borges. Entre autorretrato y automitografía*, Madrid, Gredos, 2005, pp. 19-38.

las que se describa un paseo en automóvil o en tranvía, la visita a una galería comercial o la entrada en cualquier espectáculo público. En realidad, la única escena en la que comparece la ciudad moderna en todo su esplendor se da en sus primeras páginas. Allí, tomada a vista de pájaro, Buenos Aires se ofrece al lector como un escenario ruidoso pero musical, armónico más que caótico, lo que hace sospechar que la vivencia de la ciudad moderna no se hace desde el punto de vista habitual de la literatura moderna. Detrás del caos, en Marechal se adivina un orden inmutable que perdura tras los cambios. Por el contrario, al héroe moderno de la novela le mueve «el deseo de cambiar — de transformarse y transformar su mundo —, y el miedo a la desorientación y a la desintegración, a que su vida se haga trizas. Por eso conoce la emoción y el espanto de un mundo en que todo lo sólido se desvanece en el aire»¹³. Según Marshall Berman, a quien acabo de citar, la modernidad cultural desde el siglo XIX está señalada por una irrefrenable y perpetua voluntad de transformación por la que ningún valor tiene su pervivencia asegurada. Desde este punto de vista, Marechal no parece muy moderno, ni siquiera cuando se demora en pintar Buenos Aires desde lo alto¹⁴. Más bien, pasada la descripción inicial, el autor se interesa por la vida de barrio, como aquella que tanto llamó la atención a Gombrowicz cuando definió a Buenos Aires como una red gigantesca de pueblos enlazados entre sí. Además, en la descripción inicial, al elegir una perspectiva global pero distanciada, se aleja del vértigo del presente inmediato y ello le permite abstraer, generalizar, trazar las líneas vectoriales de la ciudad como si de un vasto mapa se tratase. La descripción contiene algunas referencias cartográficas y en ellas me detendré de forma particular.

*El pañuelito blanco
que te ofrecí
bordado con mi pelo...*

Templada y riente (como lo son las del otoño en la muy graciosa ciudad de Buenos Aires) resplandecía la mañana de aquel veintiocho de

¹³ Véase BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo XXI, 1988, p. XII.

¹⁴ La vista desde lo alto, que bien puede recordar a la contemplación de los dioses sobre Troya en la *Ilíada*, tiene un carácter omnisciente que asegura el poder privilegiado del narrador sobre la historia.

abril: las diez acababan de sonar en los relojes, y a esa hora, despierta y gesticulante bajo el sol mañanero, la Gran Capital del Sur era una mazorca de hombres que se disputaban a ritos la posesión del día y de la tierra. Lector agreste, si te adornara la virtud del pájaro y si desde tus alturas hubieses tendido una mirada gorrionesca sobre la ciudad, bien sé yo que tu pecho se habría dilatado según la mecánica del orgullo, ante la visión que a tus ojos de porteño leal se hubiera ofrecido en aquel instante. Buques negros y sonoros, anclando en el puerto de Santa María de los Buenos Aires, arrojaban a sus muelles la cosecha industrial de los dos hemisferios, el color y sonido de las cuatro razas, el yodo y la sal de los siete mares; al mismo tiempo, atorados con la fauna, la flora y la gea de nuestro territorio, buques altos y solemnes partían hacia las ocho direcciones del agua entre un áspero adiós de sirenas navales. Si desde allí hubieses remontado el curso del Riachuelo hasta la planta de los frigoríficos, te habría sido posible admirar los Bretes desbordantes de novillos y vaquillonas que se apretaban y mugían al sol esperando el mazazo entre las dos astas y el hábil cuchillo de los matarifes listos ya para ofrecer una hecatombe a la voracidad del mundo. Trenes orquestales entraban en la ciudad, o salían rumbo a las florestas del norte, a los viñedos del oeste, a las geórgicas del centro y a las pastorales del sur. Desde Avellaneda la fabril hasta Belgrano ceñíase a la metrópoli un cinturón de chimeneas humeantes que garabateaban en el cielo varonil del suburbio corajudas sentencias de Rivadavia o de Sarmiento. Rumores de pesas y medidas, tintineos de cajas registradoras, voces y ademanes encontrados como armas, talones fugitivos parecían batir el pulso de la ciudad tonante: aquí los banqueros de la calle Reconquista manejaban la rueda loca de la Fortuna; más allá ingenieros graves como la Geometría meditaban los nuevos puentes del mundo. Buenos Aires en marcha reía: Industria y Comercio la llevaban de la mano¹⁵.

Además de las menciones a los distintos barrios que configuran la topografía urbana, observemos la insistencia en presentar los cuatro puntos cardinales dentro de este vasto mapa humano. La imaginación geográfica de Marechal, como la de Borges, se vuelca en ofrecer al lector una Buenos Aires "central". En ella se encuentra el lugar desde el cual se encauzan millones de destinos «trenes orquestales entraban

¹⁵ MARECHAL, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990, pp. 15-16.

a la ciudad, o salían rumbo a las florestas del norte, etc.» y hacia la cual convergen otros que provienen de Argentina y del resto del mundo «Buques negros y sonoros, anclando en el puerto de Santa María de los Buenos Aires [...]». Buenos Aires como eje, como epicentro, como alfa y omega de la nación y poderoso imán universal¹⁶. Borges, a su vez, había escrito en “Las calles” de *Fervor de Buenos Aires*:

Hacia los cuatro puntos cardinales
Se han desplegado como banderas las calles¹⁷.

Debemos destacar, no obstante, que esta suerte de imaginación cartográfica, en nada privativa de los dos autores, es un signo de la vanguardia rioplatense e hispanoamericana, que propone una reubicación cultural y declara su vocación universal¹⁸. Basta pensar, por ejemplo, en los mapas invertidos del uruguayo Joaquín Torres García, las afirmaciones humorísticas de Huidobro «Los cuatro puntos cardinales son tres: el norte y el sur» o la misma portada de la revista *Sur*, con esa solitaria flecha dirigiéndose hacia el “sur” de la página. Los movimientos de vanguardia en América Latina sirvieron para poner al día la literatura del “sur” y del “oeste” con los nuevos rumbos de las del “norte” y “este” europeos. Más aún, la vocación cosmopolita de tantos escritores de la época explica el renovado interés por la ciudad como espacio geográfico asociado a un contexto global.

Así como habíamos visto que el interés borgiano en proponer una geografía mítica del suburbio se justificaba por el deseo de dar una nombradía literaria a Buenos Aires y, de paso, crear una patria imaginaria, en el caso de Marechal, el juego simbólico con los puntos

¹⁶ La primera poesía marechaliana ya se ocupa del tema de los puntos cardinales: “Gira mi corazón bajo la audacia de los vientos: al norte, al sur al este y al oeste gira mi corazón”. MARECHAL, Leopoldo, *Poesía (1924-1950)*, edición de Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, Ediciones del 80, 1984, p. 117. Luego, con el paso de los años, el tema contamina el resto de su producción.

¹⁷ BORGES, Jorge Luis, “Las calles”, en *Poemas (1922-1943)*, Buenos Aires, Losada, 1943, p. 12.

¹⁸ La imagen de los puntos cardinales es una isotopía en muchos textos vanguardistas hispanoamericanos de la época. Sobre esta cuestión, véase MÜLLER BERGH, Klaus/MENDONÇA TELES Gilberto, *Vanguardia latinoamericana*, t. I, Madrid, Iberoamericana, 2000, pp. 69-73. Sobre Marechal, en particular, mi artículo: “Un lugar en el mundo. La ensoñación geográfica en Leopoldo Marechal”, *Crítica del texto*, n. 2 (Roma, 1998): especialmente pp. 659-660.

cardinales apunta a refrendar el lugar central de una ciudad plagada de resonancias mitológicas y universalizantes, según se lee después en la novela. A lo largo de dos días y dos noches, el protagonista, Adán, pasea por la ciudad y va cumpliendo una serie de actos rituales, muchos de los cuales hacen referencia a temas mitológicos: ha de sortear a Polifemo, el mendigo del barrio; debe “luchar” contra las seducciones de Circe-Ruth, una muchacha atractiva que trabaja en una tienda próxima a su casa; él mismo se compara con Ulises, el navegante que debe regresar algún día a su casa... Las referencias al legado clásico occidental son constantes en el lenguaje marechaliano. Y ese mismo impulso creador procede seguramente de la conciencia de superar los estrechos límites provincianos, la periferia geográfica y cultural:

Quando yo era pequeño, leyendo a los autores argentinos y a los autores universales, llegué a decirme: Con mi cultura voy a crearle un complejo de inferioridad a las gentes de mi país. Yo soy argentino, pero también soy un hombre. Y si un hombre de Inglaterra, Francia, Italia, ha podido escribir grandes obras, ¿por qué yo no puedo hacerlo? Esta anécdota es rigurosamente verdadera. Puede ser que *Adán Buenosayres* provenga de esa voluntad de ser igual como argentino a los demás hombres del mundo¹⁹.

Otro elemento interesante de confrontación ha de buscarse en el segundo párrafo de la novela. Allí se nos transporta, siempre guiados por la mano omnisciente del narrador, a la calle Monte Egmont 303, del barrio de Villa Crespo. En el centro geográfico de la ciudad (ya que no el social o económico) se halla la casa del poeta. Y allí encontramos un paralelo interesante con el poema de Borges, porque la atención del lector se acaba cifrando en el hábitat original del poeta que “funda” el mundo con su palabra. En el poema borgiano el origen mítico de Buenos Aires se remontaba a un centro fundador situado en el caso de éste en la manzana encuadrada por cuatro calles de Palermo, el barrio del poeta. En *Adán Buenosayres*, el protagonista, que también es poeta, habita en una habitación a la que se llega tras una pormenorizada descripción espacial que ha ido situando

¹⁹ CARBALLO, E., “Diálogo con Leopoldo Marechal”, en *Revista de la universidad de México*, XXI, n. 8, (1967): p. VI.

estratégicamente a Buenos Aires como *axis mundi* y, a partir de la cual, la atención se ha ido focalizando hasta llegar al *omphalos*, al centro de los centros, el lugar desde donde se inicia toda acción y desde donde se profiere toda palabra creadora. Desde su lecho, Adán, el poeta-hombre universal, abre los ojos e inaugura la creación de las cosas. En las páginas que siguen a la descripción de la ciudad, el protagonista sufre un "despertar metafísico" que, en clave humorística típicamente marechaliana, tiene un componente serio: Adán va reconociendo y nombrando las cosas de la habitación que se le aparecen desde el lecho y las va definiendo una a una. Y así, al despertar, el héroe siente como si se produjera la génesis del mundo que se va dando conforme el héroe reconoce y nombra las cosas.

Conclusión

La ciencia de los mapas no ha sido siempre un saber de pretensiones neutras, objetivas. Así, el estudio de la historia de la cartografía a partir de 1400 revela no sólo un conocimiento más riguroso de la geografía terrestre, sino también la evolución de las mentalidades que trasladaron sus ideas sobre el mundo a planos poblados de rosas de los vientos, brújulas y monstruos²⁰. De hecho, las definiciones actuales de los mapas desbordan la comprensión tradicional que los reduce a ser meras representaciones gráficas de la tierra para entenderse mejor como "imágenes situacionales" de un fenómeno. «En términos cognitivos, el mapa tiene que basarse en la percepción que el cerebro tiene del espacio más que de la sucesión»²¹. Esta idea del mapa como imagen de una situación me ha parecido especialmente sugerente para enriquecer nuestro conocimiento de una época y de ciertas obras fundamentales de la literatura argentina.

En el clima cultural de los años veinte en este país, como en tantos otros cenáculos del continente, se era muy consciente de que el reloj histórico de las letras hispanoamericanas estaba poniéndose al día. Pasado ya el viento renovador del modernismo, se sentía que por

²⁰ Cfr. BUISSET, David, *La revolución cartográfica en Europa, 1400-1800*, Barcelona, Paidós, 2004, especialmente pp. 16-18.

²¹ *Ibi*, p. 16.

fin había una sintonía con el espíritu de lo "nuevo" y que, incluso, podía rebasarse la relación de dependencia cultural que había caracterizado la historia literaria del "sur" del mundo. Toda pretensión, por parte de Europa, de erigirse en modelo o patrón de los caminos creativos podía ser rechazada, como así sucedió, por ejemplo, con la famosa polémica del "meridiano cultural" que, según la *Gaceta literaria* debía pasar por Madrid²². La metáfora cartográfica inventada por Guillermo de Torre sin duda molestó particularmente a los poetas porteños de la época, entre los que se contaban, no por casualidad, Borges y Marechal.

A lo largo de estas páginas, no he querido entrar en las evidentes diferencias que existieron entre estos dos escritores, por ser justamente muy obvias. La multitudinaria representación de la capital que inaugura *Adán Buenosayres* rezuma un optimismo comprensible desde el perfil ideológico de su autor, además de ser muy relacionable con el año en que se publicó, 1948. Todavía reinaba por entonces el peronismo. Nada de esto se verá en las representaciones contemporáneas del Buenos Aires fantasmagórico de *La muerte y la brújula*, en donde pervive, no obstante, una geometrización del espacio urbano. Y, por supuesto, poco hay de Marechal en la celebración criollista del suburbio, con toda su nostalgia tradicionalista de un mundo regido por valores patricios, valores a los que no era precisamente indiferente Borges. De hecho, la excursión nocturna a Saavedra relatada en *Adán Buenosayres* es una gran parodia de esa mitificación arrabalera que a Leopoldo Marechal, hijo de inmigrantes, le resultaba, como mínimo, extraña.

Sin embargo, al margen de las diferencias, es bueno recordar que, en sus comienzos literarios, Borges y Marechal hicieron frente común en la polémica del meridiano, compartieron revistas y tertulias, y,

²² La polémica fue iniciada por el artículo de G. de Torre, "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica" del año 1927, en donde proclamaba el ascendiente cultural de Madrid y advertía del peligro de la influencia francesa en las jóvenes literaturas hispanoamericanas. El artículo fue contestado al otro lado del Atlántico, con especial virulencia en Argentina. Los martinfierristas fueron unánimes en repudiar unas ideas que calificaban de neocoloniales y paternalistas, cuando ellos consideraban que Buenos Aires ya había demostrado bastarse a sí misma en el terreno literario. Para un estudio de conjunto y una selección de textos véase: ALEMANY, Carmen, *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica. Estudio y textos*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998.

fueron amigos hasta que la vida y la política los separase. En la confrontación de sus respectivos universos imaginarios no podía dejar de encontrarse algún punto en común. En su juventud uno y otro compartieron un optimismo cultural (que tiene, por supuesto, connotaciones políticas) en su visión del destino de la Argentina. Más tarde, ya en los años cuarenta, Marechal todavía tenía esperanzas (no así Borges) y recurrió a sus recuerdos martinfierristas para confeccionar una visión de la ciudad de acuerdo con las imágenes favoritas de aquella época de optimismo compartido por toda una generación a la que pertenecieron los dos.

Y así, partiendo de todas estas premisas, he enfrentado dos textos fundamentales de los dos escritores y éstos han sido, los tres enlaces fundamentales que he repasado:

- 1) En ambos autores existe una representación imaginaria de la ciudad basada en el empleo de imágenes relacionadas con el universo de la cartografía.
- 2) La representación geográfica indica una conciencia de ubicación periférica en el contexto mundial, al mismo tiempo que un deseo de trascender esa marginación mediante la transfiguración mítica de la ciudad
- 3) El poeta, situado en su casa, es el portavoz de la nueva mitología que se ha de ubicar en el contexto porteño.

DOMENICO ANTONIO CUSATO
(Università degli Studi di Catania)

LA HABANA DE LEONARDO PADURA FUENTES: ENTRE EL PRESENTE Y LA NEBLINA DEL AYER

La última novela de Leonardo Padura Fuentes, *La neblina del ayer*¹, vuelve a tener a Mario Conde como personaje principal. Pero éste, que en los episodios de la tetralogía "Las cuatro estaciones"² era un teniente de policía, ahora es un comerciante, que se dedica a la compraventa de libros usados. Abandonado el oficio policial durante los años álgidos de la crisis — cuando, con la caída del muro de Berlín, Cuba dejó de tener la ayuda económica de la Unión Soviética —, el ex teniente vuelve a presentarse a los lectores en su nueva condición de paisano.

En realidad, ya en *Adiós Hemingway*³, habíamos visto a Conde como simple ciudadano; aunque, instado por sus viejos compañeros de trabajo, se ocupaba de un aparentemente irresoluble enigma policial, ayudando a sus amigos uniformados a resolver el caso "Hemingway". Sin embargo, todos los lectores de Padura Fuentes ya se esperaban que el personaje, vista su nueva condición laboral, dejara de interesarse en asuntos criminales y no apareciera más en una novela policíaca.

Pero el cariño que los lectores (y sobre todo el autor) le habían tomado al inconformista detective habanero ha hecho que Padura Fuentes encontrara un nuevo escamoteo para ambientar también esta nueva historia en un contexto delictivo.

¹ Véase PADURA FUENTES, Leonardo, *La neblina del ayer*, Barcelona, Tusquets, 2005.

² La tetralogía comprende las siguientes novelas: *Pasado perfecto*, Guadalajara, EDUG, 1991; *Vientos de Cuaresma*, La Habana, Ediciones Unión, 1994; *Máscaras*, Barcelona, Tusquets, 1997; *Paisaje de otoño*, Barcelona, Tusquets, 1998.

³ Véase PADURA FUENTES, Leonardo, *Adiós Hemingway*, La Habana, Ediciones Unión, 2001.