
Revista Iberoamericana, Vol. LXXV, Núm. 229, Octubre-Diciembre 2009, 983-1001

SAN JUAN:
RASGADURA DEL ESPACIO, ARTE Y NARRATIVA

POR

MALENA RODRÍGUEZ CASTRO
Universidad de Puerto Rico

A Libia María González
Por la generosidad de su amistad

Una paloma en un dintel de San Juan
es una gárgola sin ambición de eternidad
y esta ciudad, el laberinto que me ha sido dado,
el más arduo, el excelente, el más viciado, la
catedral buscada,
una torre de Babel para mis juegos.

Vanessa Droz, "Fantasía, el lugar de Eurídice"

¿Qué asedios propone la ciudad? ¿Acaso en los contornos y en la textura de sus piedras, goznes y fachadas, las ciudades, también imágenes y palabras, rasgaduras del espacio, son otro intento de aplacar el vacío? ¿En la ocupación visible de un paisaje, tramarán un relato posible, su lector? ¿Cómo traducir, no ya sus formas materiales y sus contenidos, ordenamiento de sus signos, si no la particularidad de su habla, de sus inflexiones?¹ Desde su pronta aparición en la cultura, la ciudad, como escenario primado de la modernidad, ha confabulado sus propias alegorías vertebrando, a lo largo de su existencia, los devenires y accidentes filosóficos de la historia, el cuerpo del hombre, su temperamento, incluso.²

¹ Sobre la complejidad de la traducción, tanto de una lengua a otra, como de formas y culturas distintas, me suscribo al juicio de Benjamin de que la tarea del traductor consiste en encontrar un efecto, una intención, de tal manera que en la traducción se produzca el eco del original ("The Task" 78).

² Los estudios de la ciudad recorren una amplia gama de disciplinas y acercamientos. Me han sido fundamentales la perspectiva histórica cultural de Mumford en *La ciudad en la historia*, la perspectiva cultural que reúne los saberes filosóficos, lingüísticos, políticos, antropológicos y

En ensayos previos exploré las relaciones entre ciudad e imagen a lo largo del siglo xx buscando urdir una cartografía simbólica.³ Pero San Juan se sustraía a un sistema único de lectura desbordándose en sus apariciones. Y es que, como en las buenas novelas detectivescas –género vinculado al surgimiento de las urbes modernas– una ciudad contiene siempre un enigma, una red de tramas secretas e insistentes, apenas perceptibles en los planes de ordenación cultural y urbana, supeditados a las nociones de orden y ley, de bienestar y progreso y de identidades, que mandan a la modernidad. Tramas que, intercaladas e insinuadas en los pliegues de una ciudad, armarían una poética de su conflictiva y múltiple heteroglosia, de sus espacios fragmentarios y tiempos simultáneos, del horror y seducción de su convocatoria, de la familiaridad y sorpresa con que la habitamos; en fin, de las varias ciudades que hospeda.⁴ En este ensayo, que convoca arte y relatos urbanos en el umbral del segundo milenio, me interesa la ruta propuesta por Walter Benjamin: narrativizar aquello que se presenta como convite de intertextos dispersos revelando aspectos de la cultura no propiamente relacionables en una constelación mayor o monolítica de comprensión. De ese modo quizás sea posible escuchar pulsos vitales de aquello que sucede como distintas experiencias de la ciudad, aquello sólo recuperable en la extrañeza y la melancolía, en su posible articulación en relato.

¿Cómo atravesar la ciudad, urdir, a hiato, sus retazos? En su film *Amores perros* (2001) el mexicano González Iñárritu ensaya una estrategia afín a mi interés: un recorrido registrado por los lentes rotos de un deambulante, cuya historia personal cruza diversos estratos sociales, espacios, tiempos y experiencias de la ciudad de México. Profesor universitario, padre de familia, guerrillero proscrito, matón a sueldo, su vida emula la retórica visual y narrativa del film en el que tres relatos se imbrican en una esquina de la ciudad. Como sus lentes –que en el film se multiplican

estéticos de Benjamin a lo largo de toda su obra, los trabajos de Certeau, sobre todo *La invención de lo cotidiano*, de Augé *Los no lugares: espacios del anonimato*; la arquitectura vista como evento material y simbólico que propone Rossi en *The Architecture of the City* y la reflexión de Freud en *El malestar en la cultura*, para quien el pasado de una ciudad es comparable al pasado del alma, susceptible a traumas e inflamaciones.

³ En la figura del letrado busqué las pistas de una ciudad pensada desde la ley y las letras aspirando, más bien, al cielo panóptico, a una ciudad que se dejara leer y se sumara al conjunto de bienes culturales. El 98, la hispanofilia, las remodelaciones del cuarto centenario, las vanguardias estéticas y la cultura obrera ilustrada fueron hitos de esa ruta. Regresar a Manuel Zeno Gandía, a Elías Levi, a Antonio S. Pedreira, a José Luis González, a Edgardo Rodríguez Juliá, a las prometidas ciudadanías de la cultura de la casa de estudios de Jaime Benítez o de la vida nueva de Luis Muñoz Marín, fue nuevamente colocar sus imaginarios de ciudad como vectores de sus obras. Ver mis ensayos al respecto.

⁴ Heteroglosia de voces, miradas, espacios, cuerpos y relatos como conflictividad y competencia discursiva. Véase Bajtín. Gelpí ha rastreado otras genealogías, notablemente los narradores del setenta, en tensión con la tradición literaria. Ríos Ávila se ocupa de repensar la relación entre lenguaje, sujeto y ciudad.

en cristales y espejos quebrados y en vidas trizadas y cruzadas por el azar y la sangre— la ciudad se presenta como un espacio fracturado y refractario. Las formas autorizadas de su ley —de la familia, del Estado, del mercado— compiten, transan, con el relato de sus excesos y mutilaciones, de sus restos y desechos. Nada más lejos de la estética del *flâneur* y de los panoramas que simulaban paisajes orgánicos de la ciudad que invita a pasear o del develamiento del mundo privado del interior burgués. En *Amores perros* la ciudad se escenifica desde su punto ciego, aquello que estando en todas partes no está en ninguna, un *aleph* de vocación nómada, que la ciudad no registra (ya no ve ni escucha): los deambulantes que la circunvalan sin punto de origen ni destinación, sin finalidad moral ni útil ni estética.⁵ Por ello, no sorprende que el fin del film sea el abandono de la ciudad por el deambulante y su perro negro, figuras que de espaldas al espectador cruzan un vertedero hacia un horizonte hueco.

El argentino Martín Kohan, a propósito de las ciudades que habitó Walter Benjamin: París, Berlín, Moscú y Nápoles, propone modos plurales de experimentar lo urbano. La ruta de este ensayo seguiría la de la ciudad propia, Berlín para Benjamin, aquella en la que aprendemos a perdernos para recuperarla mediante la desfamiliarización; aquella en la cual la memoria es efecto de un olvido productivo coagulando melancolía y extrañeza. Esta dialéctica negativa auspicia el mirar y el ser mirado por la ciudad en un mundo cegado por la pérdida de la experiencia y la normativización de los estados de excepción.⁶ De ahí el reto de los lentes rayados del deambulante de *Amores perros*, para quien la identidad referencial de lo registrado es tajeada por las cambiantes modalidades de su percepción y los inconexos tramos de su andar. De ahí también que, como el deambulante, esa ciudad escurridiza que avanza y retrocede, se esquivo e incluso borra sus pasos, se preste a mostrarse en lo que Benjamin llamó el relampagueo súbito de la imagen del pasado; y que en la ciudad lo encontramos en el espejismo límite del paso y la velocidad: el tren.⁷ Este ensayo suplementa la percepción alterada de los lentes trizados del errar con el cruce de dos recorridos como estrategia retórica. Por un lado, el del tren urbano,

⁵ El personaje de *Amores perros* escenifica en su historia personal distintas modalidades de estar en la ciudad: desde la fijación del lugar (lugar y espacio asignado) a la espacialización del mismo mediante el habitar y la vivencia por apropiación (me refiero a las distinciones hechas por Certeau), al recorrido hecho de intercambios anónimos y fugaces que apuntala Augé, al vagabundeo que lleva el recorrido de la ciudad a su experiencia límite, a la de un nomadismo (errar/error) que no reconoce arraigos ni pertenencias. Véanse Deleuze; Guattari.

⁶ “Y hoy sabemos que para efectuar la destrucción de la experiencia no se necesita en lo absoluto una catástrofe y que para ello basta perfectamente con la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad”. Agamben.

⁷ Véase Benjamin “Tesis”. Ya no es el tren la medida de la velocidad, del desplazamiento y de los intercambios como lo fue para la modernidad. Las comunicaciones, el mercado y la globalización asumen los modos líquidos e intercambiables de esa representación.

producto de las tecnologías urbanísticas y de la planificación social, una reticulación que ordena paradas y paisajes. Por otro lado, la inventiva que provee la instalación personal *Tu Tran* de Charles Juhasz Alvarado exhibida en la apertura del Museo de Arte de Puerto Rico en el 2000. La tensión resultante entre el paso del tren urbano y la recomposición lúdica y performática del *Tu Tran* son las pistas para examinar algunos textos literarios de este fin de siglo, cuyas imágenes y palabras nos dan cierto tono de la ciudad sin entregarnos por completo sus misterios, atrapándonos en el tiempo persistentemente dilatado de la melancolía. En la extrañeza que me permite esta combinación, me acerco a mi ciudad. Incursiono en la novela *Sol de medianoche* (1999) de Edgardo Rodríguez Juliá, prosigo con el libro de relatos de Juan López Bauzá *La sustituta y otros cuentos* (1997) y finalizo con algunas piezas de la primera fase del *Proyecto de Arte Público de San Juan* para proponer que esa ciudad que a poco inauguramos, y su narrativa obedecen tanto al centrifugismo como al centripetismo, a la dispersión y a la fragmentación como al intento de su suma; a la sospecha y lo epidérmico como al deseo de la certeza y las raíces. Entonces, el conjunto que propongo aquí tiene menos de filial que de afiliativo. Se trata de ficciones que se inscriben, no sólo en un habla sobre la ciudad, y su ilusión referencial de lo descriptible e interpretable, sino en un habla de la ciudad, como si ella misma se dejara escuchar, más allá de lo mimético, en los residuos inaudibles de sus huellas y rumores, de su grafitado sobre la superficie.⁸

CADÁVERES INSEPULTOS

El Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico fue, en el umbral de su primer centenario, una ciudad sitiada. Aún la rodean los escombros, cadáveres del progreso poseídos del hálito febril de la promesa de una ciudad moderna que conjugaría pasado y porvenir.⁹ A la remodelación de la Plaza del Mercado, la restauración de la Casa de la Cultura, las obras de remodelación del cuadrángulo, del museo, del teatro, de la biblioteca y de la plaza universitaria, entre otros, la acompañó el tren urbano.¹⁰ Materia y energía coagulando el reticulado urbano, ícono

⁸ Sobre la distinción entre hablar sobre la ciudad y escuchar la ciudad, véase Jitrik.

⁹ Se unen a este sitiado que aún no cesa los escombros, el vandalismo y los *graffiti*, efectos de la huelga de abril de 2005 por el alza de la matrícula. La noción misma de huelga como estrategia inmediata gastada y anacrónica de protesta y resistencia se suma a las promesas de la modernidad como ruina de una democracia que ha dejado de ser representativa.

¹⁰ No sorprende que hasta mediados del siglo pasado Río Piedras fuera sede del paso del tren y del *trolley* en camino a Caguas y Fajardo. Me interesa más recordar que el antiguo cementerio municipal funcionó hasta 1910 en la calle Comercio, aunque no es hasta 1935 que los restos de los cadáveres se exhuman y se trasladan al nuevo cementerio. Sobre el "Puente del Cementerio", descansaban las vigas de acero por las cuales se desplazaban el tren y el trolley. De nuevo, esa coincidencia entre los muertos y el progreso, la vida nueva que anunciaba el tren, densifica la imagen de la ciudad (hasta

primado del triunfo racionalizador de las sociedades modernas, se trató, en el caso nuestro, de un regreso espectral. En efecto, en 1891, y en San Juan, se construyó la primera estación de tren. Ya para 1940 sus vías le daban, prácticamente, la vuelta a la isla. En 1953 cesa. Significativamente, un año antes, en 1952, la constitución estrenaba un país ciudadano preso del apetito desarrollista que condenaría a muerte el transporte público en los designios de los nuevos propietarios de coches y residencias alejadas del centro y acortadas sus distancias por las redes de autopistas. Richard Sennet ha escrito cómo, en el caso del Nueva York que reconstruye Richard Moses, esta planificación buscaba no sólo orden y eficiencia, sino anular la diversidad. Escapaban del centro los que habían tenido éxito –una casa, un coche– y podían, entonces, evadir el ruido, la basura, los reclamos de los huelguistas, el asedio del narcotráfico y lo que ya es parte de nuestro paisaje urbano: los encuentros a diario en los semáforos y aceras con la economía subterránea y nuestros propios deambulantes.

De repente, en saludo al nuevo milenio, el tren reaparece como vestigio ominoso de un sueño colectivo de ciudad, de esa otra ciudad que yace siempre insepulta.¹¹ Su proyección inicial fue una ruta de 17.2 kilómetros y, en la garantía de eficacia, ahorro energético, puntualidad y seguridad, se alzaron sus rieles en columnas de hormigón y se enterraron sus vagones en túneles subterráneos. Serpentino, el tren aspiró a la juntura, a anillarse en los pliegues y contornos de una ciudad cuerpo. Pero ésta, distante de la utopía humanista de la cual hablara Ángel Rama respecto a la fundación de la ciudad latinoamericana, está hecha de retazos, bastardeada en la improvisación y en los intereses económicos y políticos.¹² Por ello, el tren que regresó fue otro, un artefacto mecánico que metaforiza en su diseño de factura francesa en su financiamiento con capital federal y local y en su ejecución con mano de obra importada de América Latina un país inserto en nuevos circuitos globales y nuevas transacciones culturales.

En el 2000, también otro tren, efímero esta vez, se levantó como parte de las exhibiciones que acompañaron la inauguración del Museo de Arte de Puerto Rico: la instalación *Tu Tran*. La misma consistió en un complejo entramado de rieles en el cual se colocaron veintiocho estaciones, visibles sólo desde un observatorio central.¹³ Cada una fue comisionada a un artista, por lo que Juhasz Alvarado pasó a ser curador de su propia instalación, en simulación de una ciudad cuya costura es el

muy recientemente los rieles cruzaban la avenida Ponce de León y los antiguos residentes de Río Piedras se quejaban de que oían voces ininteligibles de sus muertos). Véase Sáez.

¹¹ Me refiero a la primera proyección del tren. Ver *Datos del tren urbano*. Volumen I, Número I.

¹² Tomar el tren se convirtió en uno de los pocos divertimentos gratuitos dominicales para la familia puertorriqueña.

¹³ Ver el *Catálogo* de la exposición *Puerto Rico '00 (un oasis en el desierto azul)*. Museo de Arte de Puerto Rico. 11 de octubre-15 de diciembre, 2000.

gesto arbitrario y distanciado del ojo analítico que identifica y relaciona tiempos y espacios dispares del ojo que emplaza. A la intervención anterior, desestabilizadora de la noción de autor y de textualidad orgánica, se sumaron los restos sueltos de andamios, rieles y otros materiales de construcción, testigos no de un producto acabado, sino de su proceso. Sumemos también las escenas de cada estación cuyas texturas y temarios –corderos sacrificiales, escenas pastorales y domésticas, artefactos cibernéticos, entre otros– desafiaban todo intento de composición a favor de una heteroglosia entendida, no como concilio de voces y estilos, sino como campo de batalla.

Finalmente, añado la intervención del espectador quien, ascendiendo a su gusto y riesgo a cada una de estas estaciones, rarificaba cualquier operativo único de percepción. Más que conector, *el Tu Tran* se abandonaba al azar, al trasiego, a lo inconexo, a la errancia. *Tu Tran* honraba de ese modo su nombre: un tran/sito interrumpido e intercambiable en la segunda persona gramatical; un tr/en que deviene tr/an, cruzando las declinaciones de género, metamorfoseándose en cada intervención. Incisión paródica sobre el tren real, lo era, también de su propia condición como artefacto de la cultura y de la ciudad que atraviesa. Lograba, además, en la estrategia de las intervenciones y de un montaje recortado en la proliferación de las estaciones, superar lo que en el tren sólo es ilusión óptica, engaño y distracción del ojo: la movilidad lineal del paisaje.¹⁴

Traición del ojo a que nos invita la complicidad del desajuste de los lentes del deambulante y del recorrido del tren, abordaré dos textos narrativos que permiten atisbar y ser atisbados por la inquietante in/visibilidad de nuestras letras.

SOMOS GENTE QUE A MEDIANOCHE SIEMPRE ESTÁ DESPIERTA

Presento *Sol de medianoche* a partir de *Artificial Intelligence* (2001), el film de Steven Spielberg, una de cuyas escenas presenta el cementerio de los “old irons”, un “junk yard” de las industrias manufactureras del último sujeto: el robot.¹⁵ A él

¹⁴ “Y nada se mueve dentro ni fuera del tren, inmutable el viajero está encasillado, numerado y controlado en el tablero del vagón y por dentro, la inmovilidad de un orden. Impera aquí el reposo y el sueño...Fuera, otra inmovilidad, la de las cosas, montañas imperantes, verdores extendidos, pueblos detenidos, columnatas de edificios, negras siluetas urbanas en el malva de la tarde, centelleos de luces nocturnas en un mar anterior o posterior a nuestras historias y no tienen más movimiento que el que provocan entre sus masas las modificaciones de perspectiva momento a momento, mutaciones de apariencia engañosa. Como yo, tampoco cambian de sitio, pero la vista sola deshace y rehace continuamente las relaciones que mantienen entre ellos puntos fijos” (Certeau 123-4).

¹⁵ El doble, el clon, el robot, radicalización del infierno de los otros y su peligrosidad en el infierno de lo mismo. Al respecto escribe Baudrillard: “Así, la clonación es la última fase de la historia de la modelización del cuerpo, aquella en que, reducido a su forma abstracta y genética, el individuo es

acuden los restos mutilados de lo que antes fueran maquinarias eficientes de la vida ciudadana buscando la pieza que los regrese, aunque sea a un parecido de su estado natal. De paso, conciertan saludos, ofrecen sus servicios, pactan breves alianzas. Aledaño está el lugar donde los humanos cazan estos “freaks” para consumir su carne—un “Flesh Fair” como espectáculo purgativo para la sanación de la otra ciudad. Hay algo inquietante en ese fondo caníbal que recuerda a Saturno devorando a sus hijos para luego devolverlos en detritus, en excrementos abyectos, pero no borrados, como sucede con los vagabundos y los indeseables, deambulantes extraviados de la ciudad. Algo similar ocurre en los cementerios. Del corazón mismo de la ciudad premoderna se relegaron a sus límites exteriores asociándolos con el contagio y la enfermedad, sustrayendo la muerte de la vida pública y del mundo perceptual de los vivos: “Los cementerios, entonces, no constituyen más el viento sagrado e inmortal de la ciudad, sino la otra ciudad, donde cada familia posee su negra morada” (Foucault 7).¹⁶

Isla Verde, la última franja del antiguo Cangrejos, hoy Santurce, fue hecha sobre varios cementerios.¹⁷ Un reportaje periodístico a fines de la década del cincuenta y en medio de la expropiación y limpieza de esos terrenos, hasta entonces área de pesca, caña y ganado, anuncia lo que será una constante en los próximos años. Por un lado, la celebración de la modernidad expuesta en el aeropuerto, el balneario, los nuevos barrios residenciales y los complejos comerciales y hoteleros y, por otro, la alarma ante la delincuencia, el arraigo de sujetos indeseables y la proliferación de

entregado a la demultiplicación serial. Habría que repetir aquí lo que Benjamin decía de la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. Lo que se ha perdido es su aura... una forma política. Lo que se ha perdido es el original, que sólo una historia también nostálgica y retrospectiva puede reconstruir como ‘auténtica’” (*La transparencia del mal* 128).

¹⁶ De acuerdo a Benjamin, a partir de la burguesía del siglo XIX, la enfermedad y la muerte, otrora parte de la vida familiar, se sustrajeron, por razones de higiene y razones sociales, y por instituciones privadas y públicas, como espectáculo de la muerte, de la escena cotidiana: “Today people live in rooms that have never being touched by death, dry dwellers of eternity, and when their end approaches they are stowed away in sanatoria or hospitals by their heirs” (“The Storyteller” 94). Véanse también Sontag; Kristeva.

¹⁷ En Isla Verde, existen en la actualidad tres cementerios: Buxeda, Villa Mar y Puerto Rico Memorial, este último frente a la costa. Hacia 1918 azotó a la isla el virus de la influenza y, para dar cabida a los “clientes”, se extendió un poco más hacia la playa el espacio para enterrar los cuerpos. A principios de la década del treinta hubo inundaciones en dicha línea costera, provocando que varias decenas de tumbas emergieran, exponiendo sus cadáveres. Estos cuerpos fueron trasladados al Cementerio Villa Mar, por lo que se creyó que “antiguos” cementerios populares, es decir, no privados, habían sido eliminados o que se había construido sobre estos. A mediados de la década del cuarenta fueron desenterrados algunos cadáveres en el área donde está localizada la avenida como parte del proyecto de urbanización del sector. Al comenzar los años cincuenta se exhumaron cadáveres por la venta de una parte del terreno a los desarrolladores del condominio Castillo del Mar. Véase Delbrey. Hay materiales en el archivo del Centro de Estudios e Investigaciones Históricas de Carolina.

los bajos fondos en la zona. Para el cronista, se trata de la presencia perturbadora de los muertos en la ciudad de los vivos:

Así la misma ruta que siguen los vivos en persecución del placer transitorio es seguida por los muertos en busca del reposo eterno... Necrópolis separadas a techo unas de otras, cual trágicas estaciones que invitan a hacer un alto definitivo a las almas enloquecidas que siguen la carrera del placer y la muerte... (Nieves Rivera 5).¹⁸

Isla Verde es también el escenario en el que se desarrolla *Sol de medianoche*. Refiero sucintamente su trama. Abatido entre la resaca y el resentimiento, Manolo, un detective de ocasión, investiga tanto un caso de adulterio como el asesinato de su gemelo Frank, del cual él es el primer sospechoso. Mientras otra muerte se prepara en el texto, desfila ante el lector, como en un “junk yard”, el litoral playero que han ocupado aquéllos que incorporan los despojos de la sociedad.¹⁹ Rodríguez Juliá había escrito novelas neobarrocas y crónicas melancólicas, suspendidas entre la nostalgia y la celebración de aquello que aunque se sabe perdido, no suelta su garra. Ahora se trata de una escritura fría y seca, de la frase exacta y breve, mortífera como el relato que cuenta el detective. Hijo del secreto que guardan las ciudades, el enigma del relato detectivesco es, como su agente, un tránsito del no saber al saber costureando retazos –pistas–, como quien cruza de un lado al otro y sólo le es dada la medida de sus pasos.²⁰ El detective emplaza, además, otro paradigma

¹⁸ Ramos ha analizado cómo en la crónica de José Martí, “Coney Island”, el montón de tierra abandonada era “una isla a espaldas de la ciudad excluido de la distribución de espacio social que proyecta el mapa urbano. Desde la perspectiva de la ciudad, la tierra abandonada era un más allá: lugar insignificante, incomunicado por interferencias naturales, cuerpos de agua fuera de la red de comunicación urbana, red productora de sentido, del orden social que la ciudad establece y dispersa continuamente” (179). La conversión de Isla Verde, de litoral excluido a paisaje del desarrollismo, se afilia a lo anterior.

¹⁹ El control y vigilancia de los cuerpos son indispensables para el buen funcionamiento del capitalismo: “Y se trata de volver más fuertes las fuerzas sociales, –aumentar la producción, desarrollar la economía, difundir la instrucción, elevar el nivel de la moral pública, hacer crecer y multiplicar” (Foucault, *Vigilar y castigar* 211). El cuerpo es, además, topografía de la cultura: “El cuerpo: superficie de inscripción de los sucesos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas los disuelven), lugar de disociación del Yo (al cual intenta prestar la quimera de una unidad substancial), volumen en perpetuo derrumbamiento. La genealogía, como análisis de la procedencia, se encuentra por tanto en la articulación del cuerpo y de la historia” (Foucault, “Nietzsche” 14-5).

²⁰ Destaco la distinción que hace Ricardo Piglia entre el relato policial clásico y la novela de enigma. En el primero el investigador es un racionalista que defiende la ley y resuelve los enigmas, mientras que en la novela negra el criterio de verdad es la experiencia: “Y el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce, fatalmente, nuevos crímenes; una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el descubrimiento, el desciframiento” (“Sobre” 60). Piglia presenta, además, una variante “materialista” en la novela

moderno: el Estado como guardián de la ley y la verdad. Ciudadano privado, su inteligencia habita la sociedad civil a la cual se integra tangencialmente: es célibe, por lo general no posee propiedad, frecuenta los bajos fondos, como el personaje de Manolo. Librado, por lo tanto, de la institucionalidad estatal y social, es un sujeto fronterizo, un interrogador que se desplaza entre la sociedad criminal y la normativa, entre el acecho de la verdad y la persistencia del secreto, tensión que organiza la trama de esta novela.

Pero, ¿qué es lo que nunca se acaba de contar en *Sol de medianoche*? Propongo tres pistas, igualmente equívocas, tres renglones rotos: la ciudad, el cuerpo, el relato. Dos muertes enmarcan el relato: la de Frank, veterano devastado de Vietnam, y la de Carlos, ejecutivo y adúltero reincidente. Las muertes acercan dos retazos de ciudad: la de la racionalidad burguesa –la familia, el trabajo, los suburbios– y la del litoral playero de Isla Verde donde se hacinan estos despojos de sujetos, los “old irons” del progreso desarrollista.²¹ Es de los fragmentos de este friso de almas perdidas a lo largo y ancho de esa zona costera, incapaz de mirar o de mirarse, que se ocupa el detective lechonero de la Loíza. Y es que, como ha puntualizado Julia Kristeva, “nada como un cadáver –la muerte infestando la vida– para evidenciar un cierto desvanecimiento del mundo.”²² “Me aterró la posibilidad de encontrar mis ropas ensangrentadas, la sangre oscura y ya reseca de tanto esperar para acusarme. Sería la sangre de Carlos. Como la otra vez fue la de Frank”. Ya desde el inicio se violenta el mapa y las agendas ciudadanas, la red visible e invisible, vigilante y vigilada de leyes, reglas y textos reguladores de creencias y prácticas que abonan certidumbres y abortan transgresiones. Sus personajes no se integran al cuerpo disciplinado de lo social. Viven al margen de la ley, la familia, el trabajo, la militancia política y religiosa. No poseen propiedad, ni siquiera la del nombre propio. Son, como sus

negra: aquella donde la trama se sostiene en una relación entre ley y dinero. El investigador es ahora un profesional a sueldo y el motivo del delito es el dinero. Síntoma de la sociedad capitalista, su investigador es un sujeto ambiguo que se mueve entre el cinismo y un moralismo perturbado. Pienso que *Sol de medianoche*, como otras novelas recientes del género, combina estos paradigmas. Sobre el género en nuestras letras, véase Rosado. Sobre *Sol de medianoche*, véase López-Baralt.

²¹ La conversión de esa Isla Verde de tierra de pasto y ganadería, de caña y de establecimientos de bajos fondos a último bastión de la expansión desarrollista entre los años cuarenta y setenta acompañó la acelerada transformación del paisaje del país a uno urbanístico. Con el otorgamiento de parcelas mediante la ley de tierras y la construcción de Puerto Nuevo por las empresas Long, germinaron urbanizaciones y suburbios en cuyos reducidos patios se angostaba la memoria rural: matas de plátano, alguna gallina o árbol frutal y la jardinera integrada al balcón. También el inicio de la verticalización como uso eficiente del espacio en condominios o en esa transacción entre la casa y el apartamento que llamamos “walk-up”. Sobre este tema véanse Sepúlveda; Nazario.

²² Para Kristeva lo abyecto, expulsión del yo, encuentra en el cadáver (caer, *cadere*) una de sus figuras emblemáticas: “Y el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no soy yo (moi) quien expulsa, yo es expulsado y extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos” (11).

seudónimos, restos de sujeto, al margen del imaginario humanista de la virtud y la agencia humana, siluetas que muestran sus heridas y sus ilusiones curativas: el sexo, la droga, la violencia.²³ Por ello Manolo sólo puede prometer pistas falsas: “Ahora bien, mi vocación más profunda es la traición; así de sencillo: ver, mirar, sobre todo eso, mirar sin que te vean”. Por ello, al engaño y la improvisación que interviene la trayectoria de la investigación, se suman los efectos traicioneramente especulares del doble –no sabemos dónde empiezan y terminan Frank/ Manolo– y de los diversos relatos que se cruzan: de su infancia y el colegio, su adolescencia y la universidad, del extravío y el litoral.

Manolo y su pequeña familia de insomnes son, al decir de Kristeva, “...aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (11). Un detective que juega a dos bandos y quien puede ser el asesino de su gemelo, un lector como cualquier otro, desconcertado, haciendo y rehaciendo el relato, rescatándolo de la muerte cada vez que lo conjura. Una casa de apartamentos que aunque posea esa “noble horizontalidad de los cementerios marinos... [está] siempre repleta de polvo negro y basura negra” (Rodríguez Juliá, *Sol 17*).²⁴ Un mundo abyecto, un hospitalillo de convalecientes de una muerte temprana, la social, ajenos al paradigma de intimidad y familiaridad, de abrigo y continuidad que asociamos a la casa, imagen, a su vez, potenciadora de la gran casa: la nacional.²⁵

Son personajes marcados por los fluidos y los gastos inútiles donde el enigma se secreta en el vómito de la resaca, el orín de la incontinencia, el semen del onanismo, el sudor del trópico: en fin, por lo obscuro, o sea, lo que está fuera de la escena, lo que no debe decirse ni mostrarse. Un mundo de sobrantes y excrecencias, de cuerpos demasiado expuestos o mutilados, donde lo sucio y el contagio amenazan la

²³ Duchesne Winter ha escrito sobre el ciudadano insano en el espacio impúblico posmoderno: “No asume derecho moral alguno [...] no desafía la realidad, sino que rasga lo real y por eso mismo adquiere la consistencia de una ficción [...] Ni un sujeto. Ni un individuo. Ni una persona. Ni siquiera un personaje literario. Se trata de una mancha patológica, de un espectro viral que cobra visibilidad en eventos singulares de contagio” (221).

²⁴ Reitero la relación entre los vivos y los muertos emblematizados en el cementerio. Para las sociedades modernas, los muertos dejan de existir en tanto son arrojados de la circulación simbólica. Improcesable, escribe Jean Baudrillard, la “muerte es una delincuencia, un extravío impensable” (*El intercambio* 145). Sin embargo, en cuanto lo pervierte todo: “Es justo decir que los muertos acorralados y separados de los vivos nos condenan, a nosotros los vivos, a una muerte equivalente contra la ilusión de reducir la vida a una plusvalía absoluta sustrayendo de ella a la muerte, la lógica indestructible del intercambio simbólico restablece la equivalencia de la vida y la muerte en la fatalidad indiferente de la supervivencia” (146).

²⁵ En la cultura, la imagen de la casa garantiza valores de cohesión y estabilidad, de integración y continuidad. Casa familiar; casa nacional: la metonimia ha sido un tropo central de nuestra memoria. Espacio afectivo y del habitar precia un orden que anule o resista lo imprevisto, lo foráneo. Véanse Bachelard; Heidegger. Por otro lado, Lyotard ha alertado sobre los fantasmas de esa imagen: cómo a las pretensiones bucólicas de la casa, el *domus* domicilia también el desorden, la sedición.

asepsia del cuerpo ciudadano, de sus sueños de integridad y mismidad, el suplemento peligroso de las panaceas de ahorro y productividad de las ciudades modernas. Sin embargo, en medio de tanta sordidez, en estos intersticios e intervalos del lado espectral de la ciudad, de la orilla volcada al mar, los habitantes del subsuelo reclaman el usufructo de un placer que sólo se ofrece en el goce efímero del rumbón playero que los saca de sus nichos y los afilia a uno de los rituales más antiguos de la comunidad: la fiesta, el bacanal, esa interrupción del tiempo y el espacio oficial que Bajtín recupera en el carnaval. Más allá de los pronunciamientos o de una agenda manifiesta, son cuerpos y apetitos que celebran el contacto, el hálito del sol de medianoche, espacializando el lugar asignado en la ciudad.

“Escribo para ordenar mi vergüenza”, insiste Manolo, incisión en el papel, inclinación del rostro que se mira mirándose en el astilleo del espejo que, como los lentes quebrados del personaje de *Amores perros*, recoge y recorre trazos de ciudad. O, quizás, para inscribir la sospecha de que detrás de cada enigma sólo está el eco del vacío, de un abismo indecible que nos convida. Por ello, como este relato y su ciudad, el cuerpo de Manolo es, también, un cuerpo roto, disminuido y sostenido por “un arnés de varillaje ortopédico”, un cuerpo salido de sí, una extrañeza, análoga a los restos de cadáveres que se van exhumando a lo largo de las décadas que Isla Verde se transformó de la ciudad de los muertos en la ciudad de los vivos.²⁶ Por ello, la escena final nos devuelve el gesto perturbado del detective, quien mirándose en el espejo experimenta el doble de sí mismo: verse, ver sin ser visto; atisbo del otro inapresable, indicio de su propia carencia:

No había nada. Pero por un momento lo vi, por un instante me reconocí en ese rostro asesino, hasta alcancé a verlo cuando se quitaba la careta, más bien cuando ésta se le deslizaba, porque fue una secuencia extremadamente fugaz. Fue abrir los ojos y sentir que algo o alguien se ocultaba.
Pero ya no le hice caso; a nada de esto le hice caso. (194)

Espejo, crimen, un doble que se despliega en una narrativa que se bifurca, en una transitividad involuntariamente cómplice entre víctima y victimario. Ya Freud comentaba en “Lo ominoso” la función paradigmática del doble en la figuración

²⁶ Cuerpo astillado que se exhibe en toda la novela en la dureza del falo o del arnés. Intercambiabilidad del cuerpo, sexualidad y muerte. Al respecto es pertinente el argumento de Jean Baudrillard: “Toda la historia actual del cuerpo es la de su demarcación, de la red de marcas y signos que lo cuadrícula, lo parcelan, lo niegan en su diferencia y su ambivalencia radical para organizarlo en un material estructural de intercambio/signo... La erotización consiste, pues en todas partes, en la erectabilidad de un fragmento del cuerpo sellado por la barra... ese fragmento del cuerpo, o ese cuerpo todo entero positivizado, fetichizado, él puede reapropiárselo e identificarse con él, en la realización de un deseo que desconocerá para siempre su propia pérdida” (*El intercambio* 117-8).

de lo siniestro; de su traslado de animar la muerte en la cultura premoderna a ser su acecho intimidante, su curioso impertinente, en la modernidad.²⁷ El fantasma es una de sus fulguraciones. Escribe Jacques-Allan Miller:

Con el fantasma se trata más bien, y sobre todo, de ir a ver lo que está por detrás. Cosa difícil porque, para decirlo rápidamente, detrás no hay nada. No obstante es una nada que puede asumir diversos rostros, y en la travesía del fantasma se trata de ir a dar una vuelta por el lado de esas nadas. (15).²⁸

Como el rostro empañado que devuelve el espejo, el género detectivesco y su lienzo de ciudad también son engañosos. La trama de la novela deviene enigma del sujeto y sus delitos, los de la trama aparente y la trama secreta, no son resueltos ni aclarados.²⁹ La transparencia panóptica de la ciudad, aquella donde la mirada opera con la certeza y exactitud del método, en el rigor y orden de la descripción que nombra, clasifica y adjudica atributos y comportamientos físicos y morales, se desajusta y obnubila.³⁰ Lo sustituye la insistencia de una memoria disasociativa, más afectiva y afectada, aquella que es síntoma y efecto, a su vez, de otra trama inaprehensible. La pretensión de saber de la inteligencia razonadora de ser ardid contra el olvido, sutura del fin y el comienzo de una historia, convalece, como los cuerpos, en un relato que tampoco se acaba de mostrar ni demostrar. Como los restos de la ciudad y sus habitantes donde transita el detective, mirarse en el espejo es también un gesto fugaz y traicionero. La ilusoria confluencia del tiempo inestable de la memoria y la espacialidad del espejo deviene rastro grávido de una ausencia perturbadora que regresa, rota, trizada, en jirones, como toda memoria, en los contornos ominosos del doble y de la muerte.

²⁷ Lo ominoso como aquello que pertenece al orden de lo terrorífico, aquello que destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, sale a la luz como síntoma, repetición no deliberada de su pervivencia. El doble, por duplicación, división, permutación o permanente regreso de lo igual, ha devenido una de las figuras del retorno de lo reprimido.

²⁸ “En el fantasma, en cambio, hay un lugar para el sujeto. Un lugar fijo... peculiar... escondido ... que puede parecer ridículo. Quizás por eso todo el mundo se ríe cuando se cuenta el fantasma de otro. Pero cada uno tiene el suyo” (Miller 33).

²⁹ Refiero la distinción que hace Ricardo Piglia en la lógica narrativa: un relato visible coexiste en combinaciones diversas con un relato secreto. Uno o el otro (la distancia que va de Poe a Kafka) se narra de modo elíptico o fragmentario o en primer plano y con toda naturalidad (“Tesis”).

³⁰ Como en el cuento clásico de Poe, *The Man of the Crowd*. Pienso que esta extrañeza del sujeto y la ciudad es lo que marca la distancia entre *Sol de medianoche* y la segunda instalación de esta serie *Mujer con sombrero de Panamá*. En la segunda, dominan las convenciones de la novela negra en su variante materialista y una retórica de la representación y, aunque la imagen en fuga toma aquí los contornos cada vez más desdibujados de la fotografía de la mujer, hay un efecto de resolución, de cierre final, que la primera novela evita.

“Escribo para ordenar mi vergüenza”. Por ello, Manolo quedará condenado a volver, una y otra vez, sobre sus huellas, al ejercicio iterativo y replegable de una memoria melancólica, aquella que sólo le devuelve fantasmas agazapados en los cuerpos de los vivos, en una experiencia de fijación e identificación con el objeto del duelo errando y ensimismando al sujeto; interceptando y desviando la distancia y sustitución de la clausura, reclamando su lector.³¹ Fantasmas apenas recuperables en los cristales rotos y los harapos de los deambulantes, en las esquinas que no se encuentran, en los rieles y andamios enterrados en la ciudad del tren que fue, en los “iron yards” anticipados de la bonanza tecnológica de la posmodernidad, en los insomnes de medianoche.³²

DEMASIADOS MONSTRUOS; TANTA CIUDAD

Si la postulación del enigma y la errancia como la insuficiencia de la representación pretendidamente mimética del realismo es lo otro de una cultura a la cual le ha importado demasiado asumir un rostro, reclamar un sentido, ser capaz de leer sus ciudades visibles e invisibles, los cuentos de López Bauzá, reunidos en *La sustituta y otros cuentos*, se inscriben en un registro casi desierto de nuestras letras: la escritura de lo insólito, quizás la instancia más monstruosa del arte.³³ Su

³¹ Véase Freud, “Duelo”. La ciudad podría leerse, entonces, en el sentido con que Walter Benjamin ha investido a la alegoría, no como ilustración de un concepto, sino como una forma de expresión. Para Benjamin la alegoría florece en un mundo que, aunque no se ha rendido todavía al olvido, conserva como restos el abandono de sus dioses (“Tesis”). Por otra parte el crítico brasileño Idelber Avelar opone esta estética de los restos a los recursos de la memoria en los tiempos de la modernidad, la de la pérdida de la experiencia, y en donde la memoria parece someterse también, en sustituciones lisas y sin residuos, a las lógicas de adquisición y reemplazo del mercado. En el caso de la obra de Rodríguez Juliá la melancolía, como nostalgia de una ciudad que se desvanece, aunque no por ello menos íntima ni seductora, podría explicar la militancia de su nostalgia, de un duelo que insiste en su escritura, no importa el registro del género. Esa lectura podría hacerse desde sus crónicas hasta *San Juan: ciudad soñada*.

³² “Es por eso que Manolo regresa a la vulgaridad de la calle De Diego y la 65 de Infantería. En esos sitios el dolor de la pérdida resulta crudo, no necesita de la filantropía de los bien pensantes, o la misantropía de escritores rencorosos; ahí San Juan conserva su filo cortante, ahí la ciudad es ella misma”. *San Juan, ciudad soñada*.

³³ La escritura de lo fantástico o de otras variantes del absurdo y/o crueldad tiene antecedentes tempranos como José de Diego Padró. Lo que sí es notable es su fuerte tendencia en la nueva narrativa con la publicación de *Exquisito cadáver* de Rafael Acevedo (2001), *Breviario* de Juan Carlos Quiñones (2002), *Historias tremendas* (1999) e *Historias atroces* (2003) de Pedro Cabiya y *Cada vez te despidas mejor* de José Liboy (2003), entre otros. De este último escribe Sotomayor: “La atmósfera de estos cuentos manifiestan un estar general donde lo que hay es un noctámbulo e insomne narrador desplazándose entre las cosas. Hay, está. Su laberinto es la indiferencia, su conflicto es de amor, no puede acceder al tiempo, que es acceder al otro en su diferencia, en su posibilidad de diálogo, en su devenir” (61).

afiliación al experimentalismo conceptual y formal de las vanguardias, su resistencia a la resolución y a la lógica de la causalidad, al privilegio de los medios sobre los fines, a la transgresión de los límites temporales, espaciales e identitarios, a la destitución de la unidad del sujeto y del sentido supone un lujo inaceptable para una literatura que tenía que fundar un país, erradicar toda huella del mal, ganarle el pulso a la historia. Y es que el enigma y la monstruosidad comparten la cualidad de ser restos indecibles, cadáveres insepultos resistentes a la domesticación de las estéticas del buen decir y la transparencia. Estos cuentos suscriben a ese vértigo del riesgo y la incoherencia, más cercano a la ciudad que vivimos. San Juan es aquí, si bien apenas nombrada, condición misma y efecto de la escritura en el despliegue de sus atributos, de sus acciones, de su territorio de paso. El propio Bauzá ha postulado estos espacios vagos e imprecisos como una estrategia de diferenciación frente a la referencialidad explícita de los narradores del setenta.³⁴

San Juan, cualquier ciudad, habla en estos relatos, no se habla por ella, es un ritmo y espacio cargado de cualidades. De ahí que en “Permutaciones para la defenestración trágica” el reloj traiciona, como en los cuadros de Dalí, su función de arbitrio regulador de la vida ciudadana, de mecanismo infalible, en la yuxtaposición arbitraria de sucesos que llevan, como en *Amores perros*, a la colisión azarosa y caótica de cuatro vidas, cuatro experiencias de ciudad, cuatro cadáveres. En otros relatos, la borradura referencial de la ciudad antropológica, la que asigna guiones de identidad, da paso a un montaje trashumante que recorta y pega escenas al estilo de un collage. El efecto intensifica un mundo organizado en la retórica del exceso: de la sobrecarga de información y acontecimientos, en la irrupción de lo extraño en lo cotidiano o en lo que Marc Augé ha llamado los no lugares. Esto es, territorios impersonales y provisorios donde el sujeto anónimo y solitario efectúa transacciones automáticas. Cafés, estaciones de correo, umbrales de edificios, portales, cocinas, parques, escenifican en los cuentos de Bauzá el drama de la extrañeza, el robo del sentido de una ciudad para la cual todo paisaje ya es público y escrutinable, recuperable en el orden del espectáculo digerible. Así, *Resbalando*, la historia de un hombre que, al cruzar el umbral, cae al vacío, se cruza con *Entrada* en el cual el monedero de la señora que entra al café se convierte en un abismo que imanta, tragándose personas y objetos allí presentes, borrando los límites entre el sujeto y la materia inerte, violentando las leyes mismas del espesor y la gravedad, instalando el desorden y la indisciplina en el ordenamiento del mundo:

Pero lo absurdo es la ausencia total de fin. Lo absurdo hace claro y preciso el objeto de un pensamiento, pertenece al mundo “al derecho” como el límite de hecho de las

³⁴ “Reclamo al fin un espacio más íntimo, una defensa de la imaginación sin amarrarla a un propósito o una tesis ideológica” (“En torno”).

facultades humanas. En el mundo maníaco y alucinante que tratamos de describir lo absurdo sería un oasis, una tregua para lo que no hay para él lugar alguno; no puedo detenerme un instante; todo medio me envía sin descanso al fantasma de fin que le obsede, y todo fin al medio fantasma con el que podría realizarlo. Nada puedo pensar sino mediante nociones escurridizas y variables que se desagregan bajo mi mirada. (Sartre 96)

Mientras en “¿Qué, Qué?” la afasia y la intransitividad dominan la imposible compra de un sello en la ventanilla postal. Lo fático –la instancia de ruido, el canal, la hemorragia verbal domina sobre lo fáctico– lo informático –en un *mise-en-abîme* de una sordera generalizada que sólo conserva los simulacros, los gestos vacíos del intercambio. *La sustituta* cierra esta colección, un cuento donde la liviandad del humor de lo cruel se corresponde con la obscenidad de la escena. No de la mujer canibalizada e in(corporada) por los perros en su paseo por el parque, sino en la fisgonería fría del narrador, en su ausencia de escándalo ante la fisura de uno de los paradigmas centrales de la constitución del sujeto en la cultura, la frontera entre el hombre y lo animal. Incomoda la demora narrativa que imposta la escena falsamente bucólica, en el ejercicio de un travestismo, que como todos, borra los lindes identitarios. Un cadáver sembrado en una ciudad donde los muertos conversan con los vivos.

SALIDA

¿Dónde detener este recorrido por la ciudad? Fuera del perímetro del tren y del *Tu Tran*, como de los espacios de privacidad del lector ante cuyas páginas se despliegan las páginas del realismo engañoso de *Sol de medianoche* y el fantástico, cuyo escenario sigue siendo lo urbano de *La sustituta* y *otros relatos*, la ciudad se multiplica en otros parajes. Entonces, regreso al punto de partida: al tren. Certeau nos ha alertado sobre su ilusionismo óptico. En su desplazamiento anida la inmovilidad: la del viajero sentado, la del paisaje admirado. Así, por ejemplo, para el pasajero la ciudad ofrece la distracción de su arte público. Una de sus formas es lo monumental, endeudado con el patrimonio, con el recuerdo de lo que fija y significa con gravedad, como la nunca materializada pirámide de Cheo, el Monumento al Jíbaro o la Torre Universitaria, depósitos modelizadores de futuros colectivos que validan la comunidad y tejen redes de pertenencia desde su elocuente mudez. O un arte más circunstancial y corrosivo que un metarrelato de identidad: las piezas dispersas por toda la ciudad del proyecto de Arte Público. El ascenso y caída del Caracol, abortado legado del gobernador Pedro Roselló, nos alerta sobre si la resistencia al mismo respondió a otras pulsiones de la ciudad: la imposibilidad misma de una monumentalización tardía para una ciudad fraccionada y refractaria

a gestos grandilocuentes, una ciudad a la cual el tren urbano regresó, ajustándose incómodamente a ella.

Esa ciudad andariega se insinúa en las treinta y una esculturas de la primera fase de arte público dispersas en parques, plazas, mercados, calles y edificios, restableciendo el viejo pacto vanguardista entre arte y vida. Se ofrece a la complicidad de los sentidos como la breve y apetitosa fruición de *Fruta favorita*, los aguacates en bronce fundido de la Plaza del Mercado en Santurce, de Annex Burgos, antesala que estimula el apetito, o celebra lo cotidiano, como en las veinticuatro piezas en bronce inspiradas en caracoles de mar y tierra de *Los pasos perdidos* en el Condado, de Julio Suárez, hechos para encontrarse de repente, pisarse y reinventarse en los juegos infantiles.

La calle, los espacios públicos, resemantizan tanto el espacio que rodean, lo emplazan en una mirada que es más que arte y vida social, como también reorientan la naturaleza de la obra de arte y su recepción. Cercanos a un arte menor, contagiados y cómplices de sus entornos, se sustraen a la historia con mayúscula y a la escena solemne y pedagógica de espacios formales del arte como la galería y el museo y el arte monumental dinamizando y ampliando sus posibilidades de apropiación e intercambio personal y social y generando otras memorias posibles, reales o ficcionalizadas. De la galería se sustrae a la lógica del mercado, del museo a la de la contemplación no intervenida por otras actividades no estéticas, y del monumento, a su carácter memorable y de ejemplaridad. Así, por ejemplo, en el Viejo San Juan, *El gato jirafa*, *La nave de los pingüinos* y *El gato luna* de Jorge Zeno soliviantan, con las liviandades y sinuosidades de su bestiario híbrido y en tránsito, el peso y el mandato cultural y espiritual de, al frente, la Catedral y, al sesgo, el complejo militar colonial de Ballajá.

Aíslo, como cierre, *Paloma* de Imel Sierra, la controvertida pieza levantada en cemento y acero en el Condado, barrio escaparate del turismo. La escultura y fuente hecha a manera de planos de agua ligeramente inclinados con una base triangular, provoca la queja de que interrumpe el tráfico, el cual disminuye su paso alarmado por las proporciones de la pieza y la amenazante ilusión de su avecinamiento, del desborde de sus aguas.³⁵ Hiato de una sintaxis de la velocidad, propia de la ciudad moderna, la del trayecto en coche que oblitera la percepción del detalle, propio del paseo, a favor de la carrera por llegar, *Paloma* es impertinente. Sitúa el efecto de extrañamiento, de sacudida del *shock* amortiguador, allí donde la ciudad no quiere detenerse ni asumir su malestar. Reta el hábito, atrapa la percepción distraída, por saturada, del ciudadano que siempre tiene prisa por llegar.

³⁵ Noguera Cuevas ha analizado cómo la decisión del alcalde Jorge Santini de colocar un eje contrapuesto a *Paloma* –un reloj que alberga carteles de publicidad–, opone dos lógicas políticas de la ciudad: la del regodeo estético y la del movimiento del capital.

Paloma me recuerda que, como los relatos andariegos, las voces tráfugas y los rumores que atraviesan la ciudad, ni el tejido urbano ni nuestras prácticas ciudadinas son naturales. Que tampoco forman un mapa de dúctil y discernible travesía, sino que se trata de artefactos múltiples, que asumen diversas formas y temporalidades, y espacialidades contradictorias. Mejor aún, nos da una licencia para imaginar nuestros pasos: abordar el tren o el *Tu Tran*, admirar el conjunto monumental de Ballajá o ir al encuentro del arte público. Inclusive, atisbar los espacios otros de nuestra cotidianidad: habitados por los sonámbulos de *Sol de medianoche* o echarle el ojo –irnos de “window shopping”–, por las instancias de paso y transacciones anónimas de los relatos de López Bauzá. En fin, nos invita a errar por la ciudad, la nuestra, y a conmovernos con la extrañeza de su familiaridad. Opta por la mirada estrábica, el guiño cómplice, de una ciudad que se deja y no se deja leer. Y quién sabe si de repente terminemos sentados sobre uno de esos nuevos cangrejos santurcinos, migrantes metálicos de una zona de la ciudad cuya boca se sepulta hoy por los escombros del nuevo proyecto turístico en la franja de Piñones.³⁶ Me detengo aquí, en la parada de autobuses de la AMA (Autoridad Metropolitana de Autobuses) con los pocos peatones que aún quedamos, de espalda al hospital Pavía, umbral de la última parada, de paso a algún otro lugar, entre el trasfondo rutilante de la ciudad del consumo que es Centro Europa y la fachada estilizada del centro de Bellas Artes. Y es que la ciudad no es un adentro ni un afuera, ni certeza ni enigma, ni causa ni efecto del cuerpo que la recorre, sino deseo y extrañeza –frucción y angustia del habitar. La ciudad, como la literatura, sólo es.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Augé, Marc. *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: FCE, 1965.
- Bakhtin, Mikhail. “Discourse on the Novel”. *The Dialogic Imagination*. Austin: U of Texas P, 1981.
- Baudrillard, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila, 1980.
- _____. *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Benjamin, Walter. “The Task of the Translator”. *Illuminations*. Nueva York: Schocken Books, 1978.

³⁷ Me refiero a *Cangrejos*, de Adelino González, tres bancos-esculturas en bronce colocados en diversos puntos de la avenida Ponce de León en Santurce.

- _____. “Tesis de filosofía de la historia”. *Ensayos escogidos*. México: Coyoacán, 2001.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 1999.
- Delbrey, Carlos. *Historia del pueblo de San Fernando de la Carolina*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1978.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas*. Madrid: Pre-textos, 1997.
- Duchesne Winter, Juan. *Ciudadano insano: ensayos bestiales sobre cultura y literatura*. San Juan: Callejón, 2001.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI, 1976.
- _____. “Nietzsche, la genealogía, la historia”. *Microfísica del poder*. Madrid: La piqueta, 1978.
- Freud, Sigmund. “Lo ominoso”. *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1979. XVIII.
- _____. “Duelo y melancolía”. *Obras completas*. Buenos Aires: Eudeba, 1997. 14.
- _____. *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza, 2006.
- Gelpí, Juan. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- Heidegger, Martin. “Construir, habitar, pensar”. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- Jitrik, Noé. “Ciudad, hormigueante ciudad”. *SYC* 5 (1994).
- Kohan, Martín. *Zona urbana: ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Norma, 2004.
- Kristeva, Julia. *Los poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1998.
- López-Baralt, Mercedes. “I hate to see that evening sun go down: los múltiples rostros del *Sol de medianoche*, de Edgardo Rodríguez-Juliá”. *Revista de Estudios Hispánicos* 27/2 (2000): 363-74
- López Bauzá, Juan. *La sustituta y otros cuentos*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997.
- _____. “En torno a la más joven narrativa puertorriqueña”. *Diálogo* (febrero 1995).
- Lyotard, Jean Francois. “Domus and the Megalopolis”. *The Inhuman: Reflections on Time*. California: Stanford UP, 1991.
- Miller, Jacques-Alain. *Dos dimensiones clínicas: síntoma y fantasma*. Buenos Aires: Manantial, 2003.
- Mumford, Lewis. *La ciudad en la historia: sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Buenos Aires: Infinito, 1960.
- Nazario, Rubén. “Pan, casa y libertad: de la reforma agraria a la especulación inmobiliaria”. *Luis Muñoz Marín: Perfiles de su gobernación*. Fernando Picó, ed. San Juan: Fundación Luis Muñoz Marín, 2005. 145-65.

- Noguera Cuevas, Celina. "San Juan: Ciudad Capital". *Plural* 2/1 (2004).
- Piglia, Ricardo. "Tesis sobre el cuento". *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- _____. "Sobre el género policial". *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1994.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: FCE, 1989.
- Ríos Ávila, Rubén. "El viaje del desarrollo". *La raza cósmica del sujeto en Puerto Rico*. Río Piedras: Callejón, 2002. 275-318.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. *Sol de medianoche*. Barcelona: Mondadori, 1999.
- _____. *Mujer con sombrero de Panamá*. Barcelona: Mondadori, 2004.
- _____. *San Juan: ciudad soñada*. San Juan: Editorial Tal Cual, 2004.
- Rosado, José. "El género policial en Puerto Rico: el periodismo investigativo, el encubrimiento y el enigma histórico". *Revista de Estudios Hispánicos* 27/2 (2000): 351-62.
- Rossi, Aldo. *The Architecture of the City*. Cambridge: MIT Press, 1982.
- Sáez, Florencio. *Río Piedras: estampas de mi pueblo (1898-1945)*. San Juan: Palma Real, 1988.
- Sartre, Jean Paul. "Aminadabad". *Situaciones*. Buenos Aires: Losada, 1965. I.
- Sennet, Richard. *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza, 1994.
- Sepúlveda, Aníbal. "Viejos cañaverales, casas nuevas: Muñoz versus el síndrome Long". *Luis Muñoz Marín: Perfiles de su gobernación*. Fernando Picó, ed. San Juan: Fundación Luis Muñoz Marín, 2005. 167-207.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1978.
- Sotomayor, Áurea María. "En la noche de Liboy hay un narrador amnésico e informe". *Hotel Abismo* 1 (marzo 2006).