

# NARRADOR, ESPACIO URBANO Y DES-APRENDIZAJE EN *LA CIUDAD ANTERIOR*, DE GONZALO CONTRERAS

Cristián Cisternas A.

Alumno del programa de Magister en Literatura,  
Universidad de Chile

## I

El hecho de que novelas latinoamericanas nuevas, o relativamente nuevas, como *La nave de los locos*, de Cristina Peri Rossi, *Una sombra ya pronto serás*, de Osvaldo Soriano, y *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia reescriban y readapten el motivo del viaje de formación, actualizándolo en el medio de las ciudades de nuestro continente (la obra de Cristina Peri Rossi cuestiona a la urbe, Albión, como ámbito enajenante; la novela de Soriano es claramente una parodia de la errancia “beat” al exterior de una gran metrópoli; la ciudad de Piglia es tanto escenario como estructura aversiva de poder), debe hacernos pensar en una percepción a la vez unánime y plural del espacio urbanizado como signo complejo generador de conflictos y soluciones originales al interior del universo de actores que lo habitan<sup>1</sup>. En el caso de *La ciudad anterior*, el motivo del viaje, caracterizado como el vagabundeo incesante de un vendedor de armas a través de un territorio interceptado (Chile bajo el régimen autoritario de la Junta Militar), encuentra su cristalización en un proceso de des-aprendizaje y des-realización (en el sentido que Laing da a este concepto)<sup>2</sup>, que se fundamenta, a su vez, en una experiencia de lectura microscópica de la ciudad a la que el protagonista llega al principio de la novela. Esta lectura lo pone en relación con una serie de claves de semiología del *habitar* que organizan el mundo representado y lo constituyen como instancia marginal con respecto a otros discursos y metrópolis. A su vez, la progresión de dicha lectura va jalonando la trama edípica de obtención de un conocimiento, con la que culmina la “formación” del personaje<sup>3</sup>.

<sup>1</sup>Sobre el valor del espacio arquitectónico como símbolo, Ver: Mumford (1938), pp. 402 y ss.

<sup>2</sup>Cf. Laing (1961), pp. 36 y ss.

<sup>3</sup>Me refiero al tipo de texto caracterizado por Barthes, y reconocible por “un desvela-

Para comprobar esta hipótesis se habrá de seguir la trayectoria del protagonista a través de los espacios y ámbitos arquitectónicos, con el fin de evidenciar los potenciales de significación que en ellos laten, y que se proyectan sobre los hábitos y comportamientos de sus habitantes.

## II

Para Barthes, la ciudad "(...) es un discurso (...) verdaderamente un lenguaje" del cual el habitante o hablante posee una competencia que lo acredita y lo predispone como usuario de aquélla. "Sin embargo", agrega, "el problema consiste en hacer surgir del estadio puramente metafórico una expresión como *lenguaje de la ciudad*". El autor de *Mitologías* visualiza una solución cuando propone acceder a este lenguaje teniendo como presupuesto que en él "el simbolismo (...) no se concibe ya como una correspondencia regular entre significantes y significados" sino que, más bien, cabría comenzar a elaborar un censo de significantes, teniendo en cuenta su "propia posición correlativa" para llegar, finalmente, a "disociar microestructuras de la misma manera en que se pueden aislar pequeños fragmentos oracionales dentro de un período largo". Ahora bien, para Barthes el resorte de toda exploración idiolectal y microanalítica de la ciudad es una dimensión *erótica*, presente en la socialidad misma y en la modalidad de convivencia que el espacio urbano impone; en este sentido, Barthes opina: "(...) Yo utilizo indiferentemente erotismo o sociabilidad. La ciudad, esencial y semánticamente, es el lugar de encuentro con el otro, y por esta razón el centro es el punto de reunión de toda la ciudad"<sup>4</sup>.

De acuerdo con otro punto de vista, el de Francesco Loriggio, la relación entre el sujeto y el espacio urbano da lugar al planteamiento de una dimensión no ya erótica sino *racional*, fundada sobre oposiciones semánticas cuyo origen es la atracción del motivo del viaje como gesto individualizador. En palabras del autor: "(...) voyages establish borders, turn physical space into geography. Once partitioned, a hemisphere, a continent, a nation, a city becomes an environment inhabited by 'us' and 'them', 'civilized people' and 'savages', 'humans' and 'beasts' or any other such dyad: exhausted, containing opposites, each one of them a cosmos, an *imago mundi*"<sup>5</sup>. Tales oposiciones de sentido no hacen otra

---

miento progresivo (...) la 'esperanza' de ver el sexo (sueño del colegial) o de conocer el fin de la historia (satisfacción novelesca) (...) placer edípico (desnudar, saber, conocer el origen y el fin)". Barthes (1973) pp. 19-20

<sup>4</sup>Barthes (1967), p. 265

<sup>5</sup>Boelhower (1988) p. 313

cosa que instaurar el reino del 'logos' como un criterio de nivelación de la heterogeneidad en las concepciones o categorías de espacio y desplazamiento. Al mismo tiempo, tales jerarquías, en tanto que rotulaciones extrínsecas, circunscriben las pautas del habitar a modos de ser y de interactuar que desplazan al sujeto hacia una periferia cultural, o bien, lo mantienen en el centro de un sistema dominante, que sanciona o confirma su comportamiento. Como veremos en el análisis de *La ciudad anterior*, un determinado gesto de desplazamiento del protagonista, su provocativo circuito a través del país ofreciendo armas, lo convierte, al mismo tiempo, en objeto de deseo y en amenaza latente para una institucionalidad que ha interceptado los movimientos de las personas de manera violenta y exhaustiva, estableciendo hitos de control y zonas de exclusión y prohibición.

Otra concepción digna de mencionarse es la de Lewis Mumford, quien plantea una imagen de la ciudad como ámbito representado de funciones actanciales, que encuentran, a su vez, expresión en el motivo literario de la ciudad como escenario (a decir verdad, una rearticulación del viejo motivo del 'gran teatro del mundo'). En palabras de Mumford: "Every culture has its characteristic drama. It chooses from the sum total of human possibilities certain acts and interests, certain processes and values, and endows them with special significances; provides them with a setting; organizes rites and ceremonies; excludes from the circle of dramatic response a thousand other daily acts which, though they remain part of the *real* world, are not active agents in the drama itself. The stage on which this drama is enacted, with the most skilled actors and a full supporting company and specially designed scenery is the city: it is here that it reaches the highest pitch of intensity"<sup>6</sup>. Esta tesis de Mumford nos interesa por cuanto, en la novela de Contreras, la ciudad "anterior" aparece como escenario en el que se ha representado un drama que, inmediatamente, ha pasado a formar parte de la memoria colectiva obliterada, censurada, dejando a los personajes que lo representaron en una condición existencial de suspenso. Esta condición interrumpida se le hace evidente al narrador-protagonista, quien se convierte en auténtico evaluador de la legalidad del mundo y, al mismo tiempo, en sujeto catártico que echa sobre sí el desvelamiento de las escenas escamoteadas al drama integral de la ciudad.

Finalmente, volviendo a la idea de Barthes de rastrear aquellas unidades mínimas que organizan el discurso de la ciudad, atraeremos algunas precisiones de Kewin Lynch, autor que, según Barthes, "como buen

<sup>6</sup>Mumford (1938) p. 60

semántico, tiene el sentido de las unidades discretas: intentó encontrar en el espacio urbano las unidades discontinuas que, guardadas las proporciones, se asemejarían algo a los fonemas y a los semantemas”<sup>7</sup>. A estas unidades mínimas las llamó “rutas”, “nodos”, “lugares”, “puntos de referencia”, “dominios”, “límites”, etc.; nos interesa, en este momento, privilegiar la definición de la unidad *dominio*: “Sections of the city with which one is particularly familiar. They offer a sense of boundary and centripetal space to whose who inhabit in it”. Esta idea del “dominio” aparece estrechamente unida al concepto de “lugar”, que Lynch define sumariamente como: “Spaces of significant activity, charged with memory and social rituals and a set of fixed human types”<sup>8</sup>. En base, pues, a distinciones conceptuales de este tipo, se irá precisando en el desarrollo de nuestro ensayo la vinculación del protagonista con los espacios y con su particular simbolismo, así como la función de aquéllos en la constitución de la imagen de la ciudad “anterior”.

### III

El comienzo de la novela ubica al protagonista, Carlos Feria, al costado de la Carretera Panamericana, durante un alto en su incesante recorrido del país promocionando un catálogo de armas. Caracteriza a este momento un radical desencanto de los puntos de referencia u órdenes de orientación; la Panamericana aparece como una línea recta excluyente frente al carácter oblicuo de su desplazamiento:

“La Panamericana va demasiado recta para detenerse en cada ciudad. Es como si la hubieran lanzado a plomo a través del mapa. Lo cierto es que lo deja a uno siempre al borde del camino” (p. 9)<sup>9</sup>.

De la misma manera, el sujeto aparece desvinculado de cualquier síntoma o señal de orientación, bajo un cielo indiferente y sintiendo “esa sensación de no saber en qué momento va a caer el pájaro muerto a los pies de uno” (p. 10). Tenemos pues, a un individuo que, no sólo presenta una radical desorientación, sino que, además, ha desistido de cualquier otra forma de indicación y augurio, pues el pájaro (símbolo tradicional de orientación en los caminos) no indica ninguna dirección, sino que se espera que caiga muerto, inservible, opaco.

Por otro lado, el vagabundeo del protagonista muestra vagos hitos rastreables, que no hacen sino aumentar aún más la indeterminación de

<sup>7</sup>Barthes (1967) p. 259

<sup>8</sup>Boelhower (1988), p. 299

<sup>9</sup>Citamos por la edición cuya ficha se encuentra en Bibliografía.

su recorrido. Su origen o punto de partida es un hogar en descomposición, un *nodo* ya viciado por la rutina de la vida matrimonial, y cuya vaciedad de sentido va siendo progresivamente aumentada por la búsqueda consciente que hace el protagonista del apartamiento y de la distancia. Por otra parte, va persiguiendo un telegrama que sanciona de manera definitiva su desvinculación del hogar instaurado. Todos estos índices llevan a caracterizar su viaje como un gesto de descentramiento y desasimiento, que tiende a desdibujar y anular la autoimagen y la identidad sostenidas por el propio sujeto hasta ese momento.

“No veo nada malo en caminar con una maleta por la berma de un camino interior. No me humilla particularmente el remolino de viento que dejan los autos al sobrepasarme. En cuanto a los que me enfrentan, los focos iluminan entonces al más desconocido de los hombres. Ni yo me reconocería en ese fogonazo de luz”. (p. 11)

Frente a esta autoimagen en disolución, el protagonista tiene clara conciencia de ser un signo (aversivo) de soledad, que la lleva consigo y la pasea por dondequiera que aparezca:

“Yo sé cómo arrojo una bocanada de soledad (...) Un vendedor viajero sabe mejor que nadie lo que es (...) La soledad está conjurada de antemano”. (p. 13)

Como un recordatorio y un disparador de la nostalgia, el protagonista va repartiendo un hálito de desafiliación y de distancia:

“Pero ya ha dejado de preocuparme mi reflejo en los demás. Tanto mejor para él si, desde una nube de alcohol, algún desgraciado piensa en su hogar al verme entrar con mi maleta”. (p. 11)

Es, pues, de acuerdo a su propia experiencia y modalidad de vida que puede diagnosticar la adocenada y aplastante soledad que exulta al interior del bar, primer espacio que acoge (en sentido figurado) su presencia en la ciudad. Sin embargo, la necesidad de alojamiento, de la que no puede sustraerse tan fácilmente, lo lleva a aceptar una oferta furtiva. Es así como, al entrar en contacto con la casa de un matrimonio de clase alta, que arrienda piezas en secreto, se despierta en el sujeto el deseo de un arraigo, de un *comfort* del habitar, que ya, casi, había olvidado o sepultado:

“A primera vista, la pieza era comfortable, con algo femenino y doméstico (...) Me ha gustado la casa (...) con ese largo pasillo cimbreante y silencioso (...) Ahí hay calor de hogar (...) las sábanas son dulces y suaves. Y por fin un WC sin esas horribles pastillas azules”. (pp. 20-1)

Frente a la impersonalidad del hotel, del albergue transitorio, el hogar

de la pareja le ofrece al protagonista la reminiscencia de un espacio de concreción, un *domus*, un lugar que permite la evaluación de la vida hecha hasta el momento y de sus posibles proyecciones. Esta oposición primaria entre hogar (*domus*) v/s no-hogar (lugar vacante) se revelará más tarde como clave esencial para comprender la imagen de la ciudad “anterior” tal como se le presenta al narrador.

La ruptura con el pasado, que el protagonista vivencia a través de un telegrama, lo lleva a percibir que una nueva sección de su vida está a punto de empezar:

“Ignoraba cuál sería la primera escena del nuevo relato que comenzaba. ¿Un hombre solo y abismado en una habitación ajena, frotándose las manos?”. (p. 56)

La crisis vivenciada por el sujeto aparece visualizada por éste como la ruptura de una superficie refractante: “Ese espejo en el que creía reflejarme ya estaba roto” (p. 55). El colapso del vínculo refractante, o de la metaperspectiva, como la llamaría Laing<sup>10</sup>, conlleva la aparición de un vacío que pronto será llenado por la esposa del inválido. Paralelamente a este proceso de seducción (que no llega a término), se plantea la aparición de otros vínculos que llevarán al narrador a un estrecho contacto con la historia de la ciudad, su pasado y el pasado de una familia; al mismo tiempo, este proceso de desvelamiento le conducirá a una última autognosis y al desengaño más absoluto.

### *La casa*

Junto con la perspectiva de la inminente inteligencia y seducción de la mujer, el personaje ve surgir nuevas formas de arraigo en el momento mismo de su crisis de separación. Junto con la latencia del desahogo erótico (que el protagonista transfiere a Susana), se le abren al narrador las opciones de una amistad auténtica (con el homicida Humberto Luengo), de un comportamiento paternal (con el hijo idiota de la mujer) y de una competencia masculina (aunque desigual) con Blas el inválido. El ámbito y ambiente de cristalización de todas estas opciones es la casa del propio Blas, espacio que aparece signado por características individualizadoras.

Primero, la casa es el lugar en el que Carlos Fera sufre una crisis corporal (la fiebre) que viene a rubricar el cambio en su vida y que lo traslada, por unos instantes, a la placentera tierra de la infancia y de la evocación:

<sup>10</sup>Cf. Laing (1978) p. 26 y ss.

“(...) dejé que la enfermedad hiciera lo suyo con mis intestinos. De todas formas, era una sensación dulce, casi sobrecogedora, que no experimentaba desde mi infancia. El tibio aliento de la fiebre arrullando mi cuerpo”. (p. 74)

Durante la convalecencia, el protagonista recibe la historia de su anfitrión, Blas, de boca de este mismo, cumpliéndose así la primera etapa de su acopio de testimonios y memorias que, hasta ese día, habían estado obliteradas. Luego de la enfermedad, Fera se recupera, quedando mejor que antes: “Tenía buen semblante, algo más delgado quizás. El alma había vuelto con más decisión al rostro” (p. 79); luego de esta especie de iniciación —luego de beber y asimilar el arsénico que corre por las cañerías de la ciudad—, el protagonista se encuentra preparado plenamente para enfrentar el conocimiento de las historias que constituyen la atrofiada memoria del espacio urbano que lo acoge.

En segundo lugar, la casa puede considerarse como un *nodo* (“points of convergence and significantly intense traffic (...) a strong point of reference in one’s image of the city and gives direction to those streets that lead to it and depart from it”)<sup>11</sup> en el que se entrecruzan las diversas corrientes de incomunicación y desinformación que reinan en la ciudad. En efecto, la casa es el espacio desde donde emanan los inútiles esfuerzos de Blas por tomar contacto con un exterior (la ciudad capital, núcleo emisor de la información) que lo esquivo y constituye como instancia marginal, junto con la ciudad propiamente dicha, la que a su vez pasa a adquirir el valor de un *cronotopos* del desplazamiento y de la postergación<sup>12</sup>:

“Estaba atento a las noticias, y las escasas novedades que oía en la radio las comunicaba a su auditorio (...) Un cable salía de la radio y se iba a conectar al chasis de su silla de ruedas (...) Giraba la silla en diversas direcciones, se acercaba a la ventana, se alejaba de ella, acechando las esquivas ondas”. (p. 155-6)

Sin embargo, los esfuerzos del lisiado (que van orientados hacia el cosmos) resultan infructuosos:

“Para su mala suerte, a la radio se le fueron acabando las pilas. Del pequeño aparato (...) salía nada más que un exasperante chicharreo (...) esos idiomas ininteligibles lo sacaban de quicio (a Blas)”. (p. 159)

<sup>11</sup>Boelhower (1988) p. 299

<sup>12</sup>“A chronotops is the place of intersection of the temporal and spatial series of the narrative structure. It is an organizational center of the principal events of the plot. It condenses and concentrates the connotations of time (human and historical) in a determinable spatial locus”. Boelhower (1988), p. 299

Su ferviente deseo de que ocurriera algo importante (y que, en parte, se cumple con la instauración del toque de queda en la ciudad) revela una clara conciencia de la marginalidad en que se encuentra (y que aparece agravada por su condición de impedido). Más aún, todo contacto de Blas con algún centro de poder o información lo llena de orgullo:

“Me explicó que le habían llegado unos catálogos de una organización internacional con una oferta de sillas motorizadas (...) se sentía lleno de orgullo por esa circular puesta a su nombre y expedida desde un país nórdico.

Cómo habrán sabido de mi existencia se preguntó con un aire de triunfo”. (p. 26)

Sin embargo, un momento importante de la novela es cuando él mismo se convierte en *dato*, en material observado y evaluado como posible información transgresora o desviada:

“Volando a baja altura, el potente haz de luz iba barriendo la ciudad. De pronto (...) ese gigantesco flash disparado desde el cielo entró brutalmente por la ventana, alcanzando (...) a Blas, es decir, a su silueta sorprendida y agazapada ante el rayo, como dispuesta a recibir una golpiza. Desnudado por el fogonazo, se volvió hacia nosotros con una mueca de impotencia y espanto en el rostro, y aquel instante (...) fue como una macabra radiografía de Blas”. (p. 160)

He aquí cómo el reflector de un helicóptero —ojo escrutador de una instancia opresora— convierte a Blas en objeto examinado desde la peculiar condición del poder que actúa desde lo alto, “desde el cielo”. De esta manera, la casa aparece como ámbito ejemplar de la inevitable penetración del poder y sus elementos sofisticados de control. Ya en este momento, el ámbito de la casa, que para el protagonista había surgido y se había ofrecido como una opción de habitabilidad positiva, comienza a adquirir significaciones aversivas, culminando en el descubrimiento de la soledad en ella reinante, y que ni siquiera la promesa de un nuevo y naciente vínculo de pareja puede conjurar:

“Éramos dos seres solos que nos abrazábamos en ese segundo piso, infinitamente solos, y la oscuridad de ese corredor no terminaba de decírnoslo al oído. Nunca más volvería a sentir todo lo solo que estaba en el mundo como en los brazos de esa mujer”. (p. 162)

Oscuridad y soledad aparecen signando a la casa como un lugar propicio para que el protagonista ahonde más en su desengaño y desasimiento de un mundo que ha hecho de la incomunicación y de la opacidad de la interacción interpersonal un modo generalizado de ser y una legalidad. Todo esto aparece abundantemente ejemplificado con la conducta prematrimonial de Blas, que oculta su mal a Teresa, para no perderla; en la

ineficaz relación madre-hijo de ésta con el idiota (en la medida en que no es capaz, siquiera, de sospechar la crisis de iniciación sexual y de descubrimiento del otro que la incursión de Susana ha disparado en él); en el secreto —atroz o banal— que Teresa se reserva frente a su marido, acerca de un episodio sentimental de su juventud; y, en general, en la normatividad del sistema familiar, que privilegia el rol antes que el ser.

### *La ciudad*

A través del entrelazamiento de estas experiencias, el narrador se encuentra en posición de entrar en contacto con la ciudad como sistema y cifra compleja de signos. En su condición de paseante que ha roto con su origen, y que ha hallado un arraigo, siquiera provisional (aunque, finalmente, deceptivo) en el hogar de Blas y Teresa, puede empezar a ensayar una lectura de la ciudad que lo conducirá al desvelamiento de su pasado y de su ser “anterior”.

En una primera evaluación, la ciudad aparece condensada en su avenida principal, caracterizada por el desgaste de su materialidad y de su nominación. En ella exultan las señales del consumismo venido a menos, y un espíritu materialista (“las vitrinas atestadas de electrodomésticos”) rasado e inconsciente:

“(...) porque lo que era ese barrio céntrico, parecería más bien una feria montada al paso”. (p. 22)

Esta imagen de la ciudad como un bazar provisional se contrasta con la presencia de la verticalidad desafiante de un edificio inconcluso, y que se plantea como “un ídolo de la ciudad” (*Ibid*). El edificio en cuestión pertenece a Araujo, el empresario, el hombre más importante de la ciudad y el depositario del pasado obliterado por sus habitantes. Ahora bien, esta construcción viene a constituirse en el único rasgo de “civilización” (*Ibid*) que la ciudad puede presentar; de acuerdo con otros aspectos (su dependencia del gasoducto, sus barrios residenciales progresivamente acotados por el comercio y los loteos), más bien parece un ejemplo de lo que Mumford llama el “suburbio”:

“En el comienzo, el suburbio fue la expresión de un nuevo modo de vida, menos esforzado, menos reglamentado, menos formal en todo sentido que el de los centros urbanos orientados hacia la producción (...) [sin embargo] allí la ciudad cesó de ser un drama, lleno de desafíos, tensiones y dilemas imprevistos (...) [restando] el puro tedio, desesperanzado y bien ordenado”<sup>13</sup>.

<sup>13</sup>Mumford (1966), p. 654.

Efectivamente, otras características de la ciudad son: su ausencia de señales de identidad (“esas casas todas a oscuras, chatas y cabizbajas, sin señas de identificación”) (p. 139); su carácter de ciudad llena de rumores (“¿A quién le puede creer uno? Esta ciudad está llena de rumores, de maledicencias. No le haga caso a nada que le digan”). (p. 28), y, por añadidura, envenenada con arsénico (“No es raro que me hubiese dejado sorprender en una ciudad donde todos iban por ahí medio envenenados” p. 73); una ciudad, en fin, que desplaza y desautoriza los actos de habla de otros usuarios que se apartan del adocenamiento habitual:

“Los transeúntes apenas les hacían caso [a los huelguistas], observaban la procesión con una mirada lastimera, como si se tratara de una extravagancia, un exabrupto lamentable” (p. 23)

Este caso de los huelguistas es digno de resaltar por el signo marginal que pesa sobre ellos, aun cuando representan un sector que reivindica sus derechos. Su comportamiento no sólo es obliterado, sino que enteramente pasado por alto y tachado por los sectores indiferentes de la ciudad:

“Eran los huelguistas que pasaban (...) un reducido pelotón que, seguro, se había perdido por ese lado de la ciudad, ya que nada tenían que hacer ahí. Ellos mismos miraban hacia las casas ciegas y sordas de ese barrio residencial...” (p. 58)

Esta errancia totalmente improductiva y desorientada contrasta con el empleo libre e individualizador que hace del caminar el prófugo y asesino Humberto Luengo. Es con este personaje que el narrador conoce una dimensión de mayor autenticidad en su relación con la ciudad. El caso del parricida Luengo (que plantea un motivo típico de la paraliteratura, el crimen pasional) aparece tratado de manera provocativa, por cuanto su evaluación y su punto de vista resultan ser iluminadores y auténticos. En relación con su conocimiento de la ciudad, Luengo insta un espacio de libertad desde su misma marginalidad de hombre perseguido por la ley:

“Caminaba resueltamente, desatento a su alrededor, seguro de que la hora y la unanimidad del sueño de los habitantes conspiraban a su favor como un aliado estratégico. Y en verdad yo tenía la sensación de que la ciudad había hecho cortocircuito sólo para dejarnos pasar (...) Lo observé [a Luengo], vi cómo aspiraba en el aire el aroma de su libertad y se adentraba sin miedo en la noche (...) lo miré hacia lo alto (...) y vi algo radiante en su afilado rostro”. (p. 139)

Más aún, Luengo viene a ser el único habitante de la ciudad que mantiene una relación de autenticidad con el pasado, a través de su descubri-

miento del fósil, un *homo erectus* que echaría por tierra diversas teorías sobre el poblamiento de América. Finalmente, no resulta extraño que su muerte se produzca en condiciones de represión a una manifestación de los huelguistas; la ciudad degradada viene a ser el escenario adecuado para su absurda muerte, que satisface los deseos de un sistema que no quiere ver alteradas su rutina y su normalidad habituales, ni siquiera por la presencia de un homicida suelto por sus calles:

“Si alguien diera una apresurada mirada a esa hora, vería un cúmulo de casas dispares, escaleras, zaguanes, callejuelas sin salida, muros ciegos, sitios baldíos, atestados patios, cuartos y techumbres (...) la ciudad se ve más triste y degradada, y más absurda esa aglomeración de gentes todavía invisibles (...) la escena tiene una irritante normalidad, y en su despreocupación (...) todos esos hombres me parecen más estúpidos que de costumbre”. (p. 180)

Aquí, la ciudad aparece como el escenario último de una representación estancada en la rutina cotidiana de la mediocridad. Resentida por todos aquellos que presentaban un comportamiento anómalo (el vendedor de armas y el lúcido homicida), la ciudad margina o elimina aquellos elementos que subrayan la diferencia y enfatizan la presencia del otro como sujeto radicalmente diferente. Cerrada sobre sí misma, consciente de su regionalismo, de las imágenes distorsionadas (como las del noticiero nacional) que la alimentan, la ciudad se presenta como ámbito del desencuentro, del azar fatídico y absurdo, de las motivaciones interesadas, de la deriva y la ruptura con la continuidad de una historia personal y colectiva. De la dimensión erótica de la sociabilidad (Barthes), bien poco queda, pues la plaza, que habitualmente cumple dicha función convocadora de la ciudad, aparece como lugar prohibido, ocupado y, finalmente, aversivo (a causa de las bombas lacrimógenas):

“La plaza se había convertido en una especie de centro imantado contra el que los manifestantes no podían nada. De ese punto inaccesible continuaban oyéndose las detonaciones de los fusiles y el aullido histérico de las sirenas”. (p. 128)

Frente a este centro repelente, desnaturalizado e inaccesible, hay otro lugar que se encuentra unido al destino del protagonista, y es el campo de aterrizaje. Este centro atractivo es, además, dominio personal de Araujo, su propio rincón de soledad acumulada y atesorada, y punto de condensación de la memoria colectiva de la ciudad.

### *La pista de aterrizaje*

Este lugar y dominio posee como rasgo esencial una “concluyente sole-

dad” (p. 41), escenario para “una confusa coreografía de encuentros y desencuentros”. (p. 43). Es el lugar en que conoce a Susana, y donde, en posteriores circunstancias, se acuesta con ella, siempre incidentalmente. Por último, es el lugar de entrega de la historia de Susana y de sus padres por parte de Araujo: punto de partida definitivo para el narrador, quien huye de la ciudad luego de esta entrevista.

“Como siempre, el mismo viento áspero que no se hacía sentir más que en ese lugar. Los hangares estaban cerrados y las latas sonaban con un chasquido persistente (...) Era tal la soledad en ese extraño recinto que nadie hubiera osado franquear sus límites”. (p. 141)

Ahora bien, respecto de Araujo “Alto y delgado, con su pelo gris y lacio que se le volaba al caminar” (p. 42), “No era hastío sino una profunda desolación lo que lo amarraba a esa deliberada soledad” (p. 142). Su conducta verbal resulta ser, en la perspectiva del narrador, una especie de autocastigo, pero es, conjuntamente, una confesión, la verdad sobre un episodio confuso de muerte y desaparecimiento de dos personas apenas involucradas en cualquier actividad que pudiera caer bajo la sospecha de los militares alzados. El testimonio y *mea culpa* de Araujo, al mismo tiempo que aclara el origen de Iván y Susana, atrae el viejo motivo literario de la mujer que retorna (reencarna) a través de su hija. Susana-madre volviendo en todo el esplendor de su belleza en el cuerpo de su hija, replantea el tema que ya tratara Edgar Allan Poe en su relato “Morella”:

“Cuando salió de la infancia y sus rasgos comenzaron a afirmarse, el parecido que ya se insinuaba se hizo evidente (...) Era una suerte de macabra repetición lo que fue asomando de modo inquietante”.

Pronto el protagonista descubre que ha sido un instrumento en manos de Araujo, empleado por éste para romper la circularidad del destino que el retorno de Susana anuncia y prefigura. A través de su incorporación a este proyecto, la vida del narrador adquiere, pues, dos nuevos sentidos, a saber, prolongar su descendencia en un hijo que nunca habrá de conocer, y ser el depositario y narratario de la historia exacta y completa que obstruye la memoria de la ciudad. Su paso por este fragmento de territorio ha coincidido con el esclarecimiento de un relato eufemístico y de ocultamientos, junto con el suicidio de uno de los culpables mencionados en él. Indirectamente, Carlos Fera ha traído la justicia a la ciudad, y aliviado la pesada carga de uno de los principales protagonistas de la historia. Sin embargo, este ‘aprendizaje’ conduce al protagonista a un definitivo desengaño y a un gesto de desasimiento último que lo convierte, una vez más, en sujeto errante. Su des-realización y posterior rerrealización tienen forma perfectamente circular:

“Al cabo de un rato estaba otra vez en la carretera, con el sol enfrente. Me encandilaba, pero no me importó; más tarde o más temprano, habría llegado a la Panamericana”. (p. 185)

La ciudad *anterior*, una ciudad cuyos habitantes cristalizaron la percepción de sus propios destinos en un momento de su pasado, se anima y entusiasma a la fuerza frente a una inminente visita del Presidente, que entra en escena en el mismo momento en que Carlos Feria hace abandono de la ciudad (y cuando termina la novela). La ciudad se ha vuelto un objeto odioso, digno de ser evitado, y ni siquiera la transgresora cita en el cementerio con Teresa logra retenerlo. La formación del personaje ha concluido; para él ya no hay lugar en el sistema, y otra errancia, ahora más perpetua, parece ser su horizonte inmediato.

#### IV

El protagonista de *La ciudad anterior*, caracterizable como anti-héroe (por cuanto no es agente o centro generador de acciones, sino receptor pasivo del proyecto de otros (de su esposa, que le mueve el trámite del divorcio, y de Araujo, que lo recibe como caído del cielo), presenta a un sujeto ya maduro que ve derrumbarse progresivamente las sutiles convicciones que alentaban su vida hasta ese momento. Cuando comprende y asume que lo que le espera no es la opción de un “volver a empezar” sino el repetir, una y otra vez, un acto de desprendimiento cada vez más amplio y radical, su desaprendizaje ya está completo. Ha descendido al diminuto infierno de un hombre que representaba la autoimagen a la vez deseada y evitada por los habitantes de la ciudad (Araujo). Por último, ha accedido a las claves que organizan a una sociedad periférica cuyo modelo es un poder centralizado que basa su dominio en la manipulación de información. Dichas claves de interacción y de actualización del habitar aparecen organizadas de acuerdo a un racionalismo excluyente y sesgado, que divide al mundo en instancias como ‘nosotros’ (los habitantes honorables, patriotas) y *ellos* (huelguistas, subversivos, “basura”).

Las características de la ciudad refuerzan las consideraciones anteriormente hechas. Marginal y descentrada, condenada a ‘colgarse’ del noticiero capitalino (ya que no puede generar su propia crónica de hechos singulares y registrables), aparece como un inmenso escenario petrificado por convenciones teatrales extrínsecas (como el toque de queda) y por un trauma no asumido de ocultamiento de hechos. Al interior de este mundo, dos ambientes (la casa: *dominio*; la cancha de aterrizaje: *lugar*) jalonan particularmente el proceso de aprendizaje negativo del protagonista. En el caso del hogar de Blas y Teresa, aquél falla en su función de ser un espacio centrípeto que organice al sujeto y lo resguarde frente a la

hostilidad del medio (por el contrario, como se vio, también es espacio de fácil acceso para las máquinas de control del poder). Y en lo que respecta al territorio de Araujo, lo que podría haber sido un lugar de intenso refuerzo afectivo y sexual, se convierte en la escena de revelación de un conocimiento originario, que tortura al protagonista con dolores edípicos. Organizada la novela en torno a estos dos espacios, y al fin, insertos ambos en una ciudad con las características citadas, el desenlace de la historia de Carlos Fera no pudo haber sido de otra manera más feliz y tradicional, sino como efectivamente fue: una radiografía opaca, pero elocuente, de una etapa de la historia nacional, junto con lo que podría ser la solución para diversos discursos aún en suspenso: Conocer toda la verdad. Tal vez éste sea el sentido de la escrutadora radiografía de Blas frente al foco, y de la confesión de Araujo.

#### BIBLIOGRAFÍA

##### a) *Del autor:*

CONTRERAS, GONZALO, *La ciudad anterior*. 4ª ed., Santiago de Chile, Planeta, 1992.

##### b) *Otros:*

BARTHES, ROLAND, *Semiología y urbanismo*. En: "L'Architecture d'Aujourd'hui", 53, diciembre 1970-enero 1971.

BARTHES, ROLAND, *El placer del texto*. 4ª ed., México, Siglo XXI Editores, 1987.

BOELHOWER, WILLIAM, "Avant-Garde Autobiography: Deconstructing the Modernist Habitat" En: Poyatos, F., (Ed) *Literary anthropology*. Amsterdam-Philadelphia John Benjamins, 1988, pp. 274-303.

LAING, R.D. *El yo y los otros* (1961) 3ª ed., México, FCE, 1985.

LAING, R.D. *et al. Percepción interpersonal*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978.

LORIGGIO, FRANCESCO, "The Anthropology in/on Fiction: Novels about voyages" En: Poyatos, F., (Ed) *Literary Anthropology*.

MUMFORD, LEWIS, *The Culture of Cities*. New York, Harcourt, Brace & World, 1938.

MUMFORD, LEWIS, *La ciudad en la historia* (2 tomos) Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1966.

#### ABSTRACT

*El autor del ensayo se propone como objeto de estudio a La ciudad anterior, novela reciente (1991) del escritor chileno Gonzalo Contreras. Al interior de la obra se privilegia el análisis del narrador-protagonista, en tanto que actante y antihéroe representativo de una condición existencial, cuyo proceso se desenvuelve en el marco de espacios fuertemente semiologizados.*

*The article presents a study of La ciudad anterior, a recently published (1991) novel by the Chilean writer Gonzalo Contreras. Priority is given to an analysis of the narrator-protagonist in the work as well as to the protagonist and anti-hero who represents an existential condition, which develops within the framework of strong semiotic spaces.*