

La identidad y las esquiras en el ensayo "La ciudad alucinada", de Rafael Toriz

Ochoa Cáceres, José Rolando

2016

<http://hdl.handle.net/20.500.11777/2485>

<http://repositorio.iberopuebla.mx/licencia.pdf>

Universidad Iberoamericana Puebla

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto
Presidencial del 3 de abril de 1981



LA IDENTIDAD Y LAS ESQUIRLAS EN EL ENSAYO *LA CIUDAD ALUCINADA*, DE
RAFAEL TORIZ

ELABORACIÓN DE TESIS DE GRADO

Que para obtener el grado de

MAESTRÍA EN LETRAS IBEROAMERICANAS

Presenta

José Rolando Ochoa Cáceres

Director de la tesis: Dr. José A. Sánchez Carbó

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
1. EL ENSAYO HISPANOAMERICANO	
1.1 El ensayo: definición, género y sistema	8
1.2 Aspectos históricos del ensayo hispanoamericano: Contribuciones y repercusiones en el ámbito literario	16
2. CIUDAD Y FRAGMENTO: IDENTIDAD EN LA POSMODERNIDAD	
2.1 Modernidad: breves aspectos hacia la postmodernidad	26
2.2 Posmodernidad: experiencias en el espacio urbano	33
2.3 Fragmento: hacia una hipotética totalidad	41
2.4 La actual estrategia de la fragmentación	45
3. LA CIUDAD ALUCINADA: IDENTIDADES NÁUFRAGAS	
3.1 Rafael Toriz: Pasos hacia <i>La ciudad alucinada</i>	49
3.2. Escritores alucinados	54
3.2.1 Una entrevista y otros ensayos	61
3.3 Lecturas de <i>La ciudad alucinada</i>	
3.3.1 Digresión y experimentación: el fragmento	65
3.3.2 Una ciudad argentina alucinada	68
3.3.2 Naufragio: deriva y azar	73
CONCLUSIONES	77
TRABAJOS CITADOS	81

INTRODUCCIÓN

Fue gracias al escritor Luis Felipe Lomelí que tuve mi primer acercamiento con la obra de Rafael Toriz. En el taller de creación literaria, Luis Felipe me insistió en la lectura de nuevos escritores, y sabiendo de mis gustos por el ensayo, no dudó en recomendarme a Rafael Toriz, por encima de muchos otros. Fue en ese momento que comencé a leer *La ciudad alucinada*.

No pasó mucho tiempo cuando el ensayista Guillermo Espinosa Estrada me recomendó ampliamente *Escritos para desocupados*, de Vivian Abenshushan, en una plática. Ambas recomendaciones habían sacudido mis gustos literarios y así, tuve la pretenciosa delicadeza de cargar con esos dos libros siempre, de recomendarlos (insisto, de manera pretenciosa) y en mis clases mostrárselos a mis alumnos universitarios como lecturas obligadas. Como en algún momento Guillermo Espinosa mencionó, “es impensable leer y escribir como antes”. No sé si lo interpreté con su humor o con su seriedad pero quise pensar en lo segundo y fue un enunciado marcado durante un par de años.

Durante ese tiempo de relectura de estos dos libros, las páginas comenzaron a llenarse de preguntas. Estaba constantemente buscando, como regularmente se hace, respuestas. Tan así que comencé a abandonarme en la ciudad de Puebla, a derivar, a buscar terrenos incomprensibles (de los que salí bien librado) y en los que pude constatar el caos compartido.

De *La ciudad alucinada* me llamaron la atención la forma, las fotografías, el diario y el fragmento, hasta los leves guiños que se hacen (indirectamente) Rafael Toriz y Vivian

Abenshushan sobre la relevancia del ensayo y de las cuestiones que rodean las nuevas formas de escritura del mismo.

No sólo *La ciudad alucinada* fue capaz de generarme incontables dudas, también me devolvió las casualidades. Me significó una ciudadanía literaria y me arrojó una experiencia compartida con *Escritos para desocupados*. Supe entonces que, como proyecto final, debía presentar esta experiencia y resolver esa incertidumbre que me regalaron Luis Felipe Lomelí y Guillermo Espinosa.

Continuando con las casualidades, cuando le platicué de mi proyecto a José Sánchez Carbó, me regaló su libro *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados*, y al leerlo encontré otra convivencia: el fragmento. No dudó en apoyarme con mi proyecto y el círculo vivencial se hizo cada vez más fuerte, ya que no únicamente Sánchez Carbó dirigió mi incertidumbre hacia la apuesta del fragmento, sino que, como buen rompecabezas, su conocimiento también está relacionado a la narrativa de las ciudades y la experiencia en éstas. Fortuna.

El trío narrativo y teórico designado ha sido indispensable para recuperarme, de alguna manera, de esas crisis en las que ya se incluyen otros libros.

Hablo un poco de Rafael Toriz. Nació en Xalapa, Veracruz, en 1983 y es un ensayista y un narrador con reconocimiento a nivel nacional e internacional. Ha sido becario por el FOECA-Veracruz (2002 y 2007), de la Fundación para las Letras Mexicanas (2003) y del FONCA en la categoría de “jóvenes creadores”. Su obra está compuesta por libros de narrativa como *Animalia* (2008), *Metaficciones* (2008) y de libros de ensayo e híbridos como *Serenata* (2012), *Del furor y el desconsuelo* (2012) y *La ciudad alucinada* (2013). Además participó en la selección y prólogo de *Para los que llegan a las fiestas* (2012).

Toriz obtuvo mención honorífica en el “Concurso internacional de Ensayo”, organizado por la Organización de las Naciones Unidas y la República Islámica de Irán en 2001 y fue ganador del premio de ensayo “Carlos Fuentes” en 2004. Sus textos y traducciones se publican en antologías y revistas especializadas en literatura, ciencia, teatro y arte en países como Argentina, Venezuela, México, España e Italia.

La escritura ensayística de Toriz es un constante diálogo en el que el fragmento es importante.

Tanto en *La ciudad alucinada* como en *Del Furor y el desconsuelo* y *Serenata*, su escritura es inseparable del ensayo. Desde el ensayo, Toriz profundiza en experimentar la ciudad desde la escritura, desde el fragmento y ahonda en la reflexión entre literatura, filosofía y ciencia.

La obra de Toriz está basada en espacios urbanos (ciudad, calles, costumbres, etc.) y en la vivencia de estos mismos. Es una búsqueda de una ciudad que sólo desde la escritura es posible construir:

Fue mi ciudad imaginaria: fueron las ciudades que caminan. Aquel lugar ahora clausurado buscaba a tientas un territorio para la diferencia. Soñaba con tolerancia estética, sexual y política: soñaba ingenuamente con el otro. [...]Ahora, lector, deseo que en el viaje veas algún destello de los confines, velado rumor de las murallas de aquella ciudad ignota que quise construirmos. (Toriz, *Del Furor y el Desconsuelo*, 11-12)

Para Toriz esta construcción sólo puede ser posible desde el fragmento. En *Serenata* presenta al fragmento como único recurso para aclarar construcciones ideológicas. Sólo desde la fractura, la experiencia literaria es incertidumbre; desde la fisura se puede escribir la novela de la vida: “(Escribir un ensayo en fragmentos es, a su manera, escribir la novela

mental de la propia vida)” (*Serenata*, 23). Así, el proceso de escritura, sacrificio y construcción, se cifra: “Todo posible sentido habrá de cifrarse en sus esquirlas: escribir es hacer una dolorosa arqueología” (24).

Esta necesidad de escribir la dolorosa arqueología se profundiza en *La ciudad alucinada*, libro que ahonda en las reflexiones entre identidad, escritura y ciudad posmoderna como experiencia literaria.

Cuando Toriz llegó a Argentina en el año 2006, *La ciudad alucinada* comenzó a escribirse a partir de distintas experiencias y de distintos géneros. Al diario de viaje le fue añadiendo otros géneros, otros estilos, otras maneras de construir una ciudad desde el cuaderno.

Toriz ensaya Buenos Aires y falla al redescubrirse. Por eso, *La ciudad alucinada*, la que crea, que está entre México y Argentina, sólo es en el diario, sólo es en el ensayo y en los apuntes. Para Toriz, la ciudad no puede ser novelada. El espacio es el centro del ensayo y la escritura es la vida de ese espacio. Y en estos puntos es donde es importante destacar la preocupación por la identidad, no sólo desde la obra, sino también desde la experiencia urbana.

Al leer *La ciudad alucinada* me surgieron las siguientes preguntas: ¿Cuál es la incidencia de la ciudad en el proceso creativo de Rafael Toriz?, ¿por qué es necesario recurrir al fragmento para construir la ciudad alucinada?, ¿cuáles son las características específicas de esta obra? ¿cómo resuelve el autor el tema de identidad en la ciudad posmoderna? y ¿cuál es la propuesta literaria del ensayista en esta obra?

Como hipótesis *La ciudad alucinada* es un ensayo imaginado como territorio en el que, desde la experiencia urbana obtenida por Toriz en Buenos Aires, se recupera y

confronta el tema de identidad, lo embiste desde distintos registros y propone poseerla desde el fragmento, desde el ensayo y desde el diario de viaje.

Esta tesis propone estudiar la obra *La ciudad alucinada*, desde la premisa de que el ensayo, como refiere Liliana Weinberg, es la consumación estética del acto de entender y de leer el mundo, como teatro de experimentación y como acto crítico; de igual manera, se responderá a la importancia del uso del fragmento desde los conceptos propuestos por Omar Calabrese y José Sánchez Carbó con el fin de identificar, en la totalidad de la obra, los elementos autónomos; de igual manera se referirán los términos de modernidad y posmodernidad sugeridos por Matei Calinescu y desde las concepciones de ciudad posmoderna discutidas por David Harvey.

1. EL ENSAYO HISPANOAMERICANO.

1.1 El ensayo: definición, género y sistema

Alrededor del ensayo se han situado diferentes formas de pensamiento en cuanto a su definición como a su pertenencia e inclusión como género literario. Ha sido un gran portavoz de la conciencia y del desarrollo del pensamiento mostrándose a partir de panfletos, aproximaciones científicas, manifiestos políticos o consideraciones estético-artísticas.

Como género ha sido partícipe de modificaciones desde su definición. El ensayo es camaleónico, es híbrido, y es lo que lo caracteriza como un género sin limitantes por lo que no es posible delimitarlo a una forma concisa.

El ensayo no sigue reglas de estructura o comunes. El ensayo participa como creador de sí mismo formulando o reformulando sus características de contenido, intención, estructura, presentación, lenguaje y extensión. Por lo tanto, el ensayo es un género hábil, constantemente cambiante, del que su forma responde a la época.

José Ma. Pozuelo Yvancos en “El género literario ‘ensayo’” menciona que el ensayo se apoya en un carácter estético, es decir, que tanto las monografías como los tratados no pueden definirse como ensayos.

Para Pozuelo Yvancos, los autores base del ensayo literario se encuentran desde el Renacimiento, con Michel de Montaigne y Francis Bacon, hasta el horizonte reflexivo de Georg Lukács, Max Bense y Theodor Adorno. De igual forma, no deja de lado autores que incidieron en el género, como Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Simone Weil, José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno y Octavio Paz.

El autor refiere que el momento literario del ensayo surge en Montaigne, con la identificación de la “escritura del yo”. Es *Essais* un libro que representa la escritura “diferenciada” y es básica en la consolidación de un nuevo género:

En muy distintos lugares de su libro Montaigne se muestra consciente de que su propuesta se sale de la gama de clases de textos que tiene frente a sí, ninguno de los cuales le servía a su propósito. No nació con su libro únicamente una nueva denominación, *Essais*. Esta nació porque había nacido una escritura diferenciada y precisaba diferenciarse, había nacido un género, un estilo nuevo. (181)

Comienza a desarrollarse otro horizonte donde la reflexión y la autobiografía coinciden en un mismo espacio, en un asentamiento filosófico. Con *Essais* se emerge un estatuto donde la “escritura del yo” es significativa:

Montaigne alcanzó a denominar *Essais* a los suyos, porque delimitaba un nuevo modo de escritura, la escritura del yo, con énfasis muy notable en su intervención personal, y en cierta medida autobiográfica. Y no podemos nosotros pasar por alto la coincidencia de esa nueva forma con el propio estatuto autobiográfico que también comenzaría a afirmarse como género diferenciado en el Renacimiento. Los *Essais* conviven con sus primos hermanos, las formas de la autobiografía, formulaciones ambas de un estatuto escritural que va afirmando o ganando sus normas, su lugar propio en el horizonte textual de su momento y que habría de situar lo personal como isotopía definitoria de su configuración *discursiva*. (182)

Esta incisión que formula Montaigne, según Pozuelo Yvancos, establece un nuevo horizonte en el campo literario ya que configura nuevas normas e interviene el

planteamiento personal en el discurso. Ahora bien, esto puede abrir la discusión sobre si en los tres géneros literarios (épico, trágico y lírico) existe o no la intervención del “yo” en la creación. El ensayo, que se constituye en la figura de Montaigne, tiene una vía distinta en la expresión. Pozuelo Yvancos recalca que este género nace sosteniéndose en la escritura, no en la voz como los géneros anteriores (épico, trágico y lírico) se estructuraron.

La “escritura del yo”, para Yvancos, es una “emergencia” en Occidente y, por lo tanto, el “yo” se inserta en la creación. La “escritura del “yo”, lo que respondería al carácter del ensayo, busca un espacio de reflexión, un espacio de búsqueda, una posibilidad de discurrir entre el autor y el texto, entre el yo y la escritura.

En este sentido, el autor deambula en su escritura y sorteando su pensamiento en el lenguaje, en el espacio del texto. El autor no hace uso de personajes, él es quien formula en el ensayo la reflexión que considera interesante para reformularse de manera colectiva.

“La escritura del yo” de alguna manera puede referirse también a una escritura autobiográfica lo que tampoco es fácil de desdeñar. Pozuelo Yvancos traza la figura autobiográfica de San Agustín y sus *Confesiones* que no resultan ajenas a este proceso y, aún más importante, la apropiación y la figuración del autor. Sobre San Agustín, el autor refiere lo siguiente:

De hecho la primera formulación, el origen cifrado por todos en la obra *Confesiones* de San Agustín, no sólo es escritural, sino que va marcando en sus dos etapas de desarrollo (puesto que hay una posible separación entre los primeros nueve capítulos y el resto), no un proceso abstracto del yo, sino de adquisición del yo en la propia conciencia de la conversión que es además ineludiblemente ligado a la obra que el lector va leyendo (o escuchando leer en otro tiempo), de forma que el yo, el hombre nuevo es explicado como

historia de una conversión pero esa historia es la misma escritura de sus pasos. (183)

El yo, en el texto, da muestras de la posible adquisición formulada a partir de la conversión. La obra demuestra la conversión vivida por el hombre que la escribe sin separarse de esa búsqueda de sí mismo. Es en este momento cuando se suscita al autor como unidad creativa y es él la consecuencia de esa misma escritura:

Parece que San Agustín puede ayudarnos a dar un salto decisivo en las coincidencias que tiene el género ensayo de Montaigne con la propia autobiografía. No es solamente preciso que haya escritura, y que esta escritura tenga como protagonista al yo (eso lo comparten la lírica, o la picaresca), es asimismo si no indispensable, sí una forma de sus realizaciones históricas, que el yo sea un AUTOR, esto es, que pertenezca a una forma dada de unidad creativa que bien tenga carácter representativo previo, o lo obtenga como consecuencia de su propia obra autobiográfica o confesional o ensayística. (183-184)

La unidad de la obra va a promover la dimensión narrativa. Interviene, por lo tanto, también la consideración de “Obra” en tanto que va relacionándose con la figura de “Autor”. El “yo” se categoriza, se suscita como objeto de representación y también como sujeto y da paso a la creación, a la escritura fundada en la imaginación que muestra su relativa verdad, a partir del autor como del contenido de la obra, y es cuando el autor es capaz de intervenir en el asunto en su espacio de enunciación.

Sin las memorias, las confesiones o la autobiografía, es difícil establecer un concepto firme sobre el ensayo como género literario. Sin embargo, las coincidencias se

suscitan en “la escritura del yo” en la unidad de la “Obra”, es decir, en el espacio donde se crea la intervención estética.

Pozuelo Yvancos, retomando a Montaigne, aproxima al concepto de ensayo partiendo del prólogo “El autor al lector”, manifestando que Montaigne alude la apropiación de la obra al “Yo” como testimonio personal siendo éste más importante que el tema. Al analizar el fragmento del prólogo “El autor al lector” de Montaigne, Pozuelo Yvancos explica que el autor no persigue ningún fin privado o familiar y que lo consagra a la comodidad de parientes y amigos para encontrar en él rasgos de su condición y humor. Menciona Montaigne que el texto funciona como una pintura de sí mismo y que, por lo tanto, él es el contenido (185).

Para Pozuelo Yvancos, la nota que contribuye a la definición de ensayo es la “Tensión del Discurso desde el Autor” (187) y sostiene que es a partir de esto que su carácter literario se desarrolla aún más como orquestación de la forma. Encontramos que la tensión va ligada a la ejecución de la visión del autor y no se evalúa tanto si las afirmaciones que promueve el texto son certeras o equivocadas; la esencia literaria es el estilo.

Es importante que el ensayo mantenga la tensión discursiva, que experimente, que sea capaz de reflexionar y mantener una postura crítica. Como Yvancos refiere, el ensayo es “quizá la forma que mejor ha heredado la fortuna del diálogo, por ese tiempo presente de la Tensión discursiva que, o es un tiempo compartido de la vivencia que el escritor tiene de la idea, o no logra ser nada” (190). Como se puede notar, la crítica destaca una serie de elementos para encausar al ensayo como género literario.

Para Pedro Aullón de Haro, esta discusión debe basarse en la esencia del género ensayístico y su fértil pertenencia al sistema de géneros. En “El género, los géneros

ensayísticos y el sistema de géneros” menciona que la ciencia literaria no ha querido confrontar todo lo relacionado con el ensayo quizá por la degradación consecuente en términos poetológicos como de historiografía literaria; aun cuando con Theodor Adorno el ensayo tuvo alcances notables para referirse a él dentro del campo literario, no se tiene una estabilidad categórica como la tienen otros géneros.

Como el autor explica, “el ensayo no ha disfrutado históricamente de una efectiva definición genérica y, de manera paralela a la referida gama de su entorno, no posee inserción estable ni en la historiografía literaria ni, desde luego, en la antigua tríada de los géneros literarios en tanto que sistema de géneros restringidamente artísticos” (Aullón de Haro 14).

Sin embargo, para Aullón de Haro esto es lo enriquecedor y el enclave para definir al ensayo concibiéndolo como un género no estandarizado: “el ensayo es un tipo de texto no predominantemente artístico ni de ficción ni tampoco científico ni teórico sino que se encuentra en el espacio intermedio entre uno y otro extremo estando destinado reflexivamente a la crítica o a la presentación de ideas” (14). Así, el ensayo no es necesariamente un género vago, debido a su crítica, el ensayo presenta ideas, reflexiones que trascienden los motivos del “yo”.

Por esto, el ensayo permanece en un espacio intermedio entre lo artístico, la ficción, lo científico y lo teórico. La pregunta es inevitable: si el ensayo en su esencia es reflexivo, ¿por qué la literatura no puede buscar ese horizonte de reflexión? En el texto de Aullón de Haro, esta pregunta se responde: “El género ensayo y, en conjunto, la amplísima gama de lo que podemos denominar géneros ensayísticos viene a constituir, por así decir, una mitad de la Literatura, una mitad de los discursos no prácticos ni estándares, esto es de las producciones textuales altamente elaboradas, la mitad no estrictamente artística” (Haro 14).

Esto, para el autor, constituye la gama de géneros ensayísticos. Es esa otra mitad de textos, esa otra mitad de literatura reflexiva la que estructura a los géneros.

Ya definido el ensayo como texto no predominantemente artístico ni de ficción ni científico ni teórico que se encuentra en el espacio intermedio entre uno y otro extremo estando destinado a la reflexión, a la crítica o a la presentación de ideas, es necesario revisar su incidencia y particularidad como género. Existe dentro de los géneros ensayísticos una división que sirve para no confundirse con aquellos textos dedicados puntualmente a la ciencia, a los del ámbito pedagógico, retórico y de la historia. Aullón de Haro hace hincapié en la Estética hegeliana para particularizar estos dos géneros:

Llegados a ese punto axial según representa la Estética hegeliana, como después indicaré, queda clara la distinción de géneros “poéticos” y géneros “prosaicos”, es decir de géneros artísticos y no artísticos, o, por mejor decir, de géneros eminentemente artísticos y aquellos otros que lo son en mucha menor medida y, por tanto, no crean representaciones autónomas. Los géneros prosaicos, esto es, las producciones de representación y lenguaje no poéticos, son aquéllos en los cuales, siguiendo lo argüido por Hegel, la materia de la realidad no es considerada en referencia a lo interno de la conciencia, si no según una conexión de tipo racional. (15)

Esto, para Aullón de Haro, destaca por la profundidad del ensayo mencionando que el ensayo es la “gran creación literaria de la modernidad” (15) por su carácter reflexivo, híbrido, que tiende a saltar entre distintas posibilidades de estilo, que es capaz de generar crítica y, sobretodo, porque es el “yo” quien se presenta en el texto. Esto representa una notable consideración: el ensayo es una invención moderna donde se hace frecuente el uso

del fragmento, siendo “antigenérico” (15) y que puede estar sujeto a los géneros artísticos como a los no artísticos, lo cual le da un horizonte de mayor libertad creativa.

Ligado a la crítica, el ensayo puede convenirse como “libre discurso reflexivo” (17), dándole la libertad de juicio.

El ensayo representa entonces la libertad del sujeto para tratar un tema de particular interés desde consideraciones estilísticas, creativas y discursivas diversas para conseguir un fin reflexivo que sea capaz de despertar en el lector una postura crítica. Siendo que el ensayo se nutre de lo artístico como de lo racional, Aullón de Haro caracteriza al ensayo como: “*discurso reflexivo en cuanto modo sintético del sentimiento y la razón*” (18).

Por su extensión es posible distinguir dos tipos de ensayo: el ensayo breve (a menudo presentado en forma de artículo, o como colección o compilación de éstos) y el ensayo extenso o gran ensayo (con frecuencia presentado unitaria e individualmente en forma de libro) (22).

Por su tendencia, están aquellos que “poseen predeterminación temática, clasificables como autobiografía, biografía, caracteres, memorias, confesiones, diario, utopía, libro de viajes, aforismo, paradoja, crónica, etc. (22)

Así, para Liliana Weinberg, en su libro, *Pensar el ensayo*, menciona que el ensayo es “un interpretar activo necesariamente traducido a un orden textual” (Weinberg,125), es decir, la presencia actuante del yo.

Debe destacarse la prosa ensayística y su importancia en el género. Para Weinberg, la prosa del ensayo relaciona y enlaza configuraciones de sentido. En el ensayo, es posible articular “saberes, decires, tradiciones, discusiones, y captar no sólo conceptos sino estructuras de sentimiento que se dan en el seno de la vida de una cultura o en un campo literario o intelectual específico”. (20)

La importancia en la definición de ensayo es mostrar a este género como un estilo del pensar, del decir y del mirar. El ensayo es perspectiva, es diálogo, y es, en sí, el acto mismo del pensar. Es en los ensayos de “tendencia o aproximación artística” donde apuntará esta investigación.

A continuación se desarrollará una breve descripción histórica y se analizarán los objetivos y estructuras de los ensayos hispanoamericanos en cada una de las etapas, partiendo del siglo XIX hasta la actualidad. De igual manera, se mencionarán las consideraciones críticas alrededor del género ensayístico, contribuciones y repercusiones en el ámbito literario en las etapas mencionadas.

1.2 Aspectos históricos del ensayo hispanoamericano: Contribuciones y repercusiones en el ámbito literario

En este punto se abordarán las distintas facetas del ensayo en el ámbito de la literatura hispanoamericana considerando su contenido y su estética. Esto con la postura de Liliana Weinberg desarrollada en *La literatura hispanoamericana* expuesta en el capítulo “Ensayo e interpretación de América”.

El ensayo literario hispanoamericano ha tenido una preocupación constante por el tema de la identidad. Aspecto importante para la comprobación de la hipótesis propuesta en este trabajo.

En las posturas políticas y/o autobiográficas que datan desde el siglo XVI se vislumbra ese matiz inquietante que desea romper con el viejo continente y con todos los mecanismos impuestos que repercutieron en la formalización de una conciencia colectiva confusa. Estos textos pueden entenderse como rebeliones textuales, contrapartes y

respuestas a un sistema que sofocaba incluso el pensamiento de cada individuo pero resulta cuestionable considerarlos como ensayos.

Liliana Weinberg en el capítulo “Ensayo e interpretación de América”, recupera en “América ensayística”, el texto del colombiano Germán Arciniegas, en el cual se afirma que “Nuestra América es un ensayo” (Weinberg, *La literatura hispanoamericana*, 201) y que es imprescindible la relación del género con la historia del continente.

La postura de Weinberg refiere al descubrimiento de América y a los textos colombinos, al mencionar que el *Diario de Colón* y las *Cartas de relación* de Hernán Cortés, muestran una relación del individuo con el mundo (el descubrimiento) que genera a su vez el asombro. Para Weinberg, las crónicas, las descripciones, las historias, los testimonios de viaje, los tratados descriptivos y las memorias van a ser los antecedentes de lo que sería el ensayo hispanoamericano:

Es así como el *Diario* de Colón, las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés y el creciente número de descripciones, crónicas, historias, testimonios de viaje, relaciones históricas y geográficas, memorias y tratados descriptivos encierran ya un primer gesto ensayístico, que es la apelación a la prosa con voluntad de dejar testimonio de ese nuevo mundo en proceso de ser reconocido; la afirmación de un punto de vista personal; la referencia a un sujeto que procura entender y dar cuenta de una nueva realidad a través de la escritura y que propone una primera interpretación de la misma desde su propia y concreta situación [...] (201)

Con la conquista, sería la palabra (la prosa) la que mostraría la interpretación de un nuevo mundo y los matices que edificarían e instaurarían un nuevo poder. Textos políticos y jurídicos tendrían el poder de legitimar toda práctica inscrita en la acción de la conquista. El

orden colonial y el español (lengua de la conquista) van a consolidar reglas de producción de la prosa reproductora y legitimadora del orden (203) encabezando procesos de marginación.

Debido a la fractura generada en torno a la cosmovisión, a la lengua, las formas de producción y las ideologías, en el ensayo, poco después de la conquista, surgirá la intención de ampliar el diálogo con los horizontes reflejados entre un viejo mundo y un nuevo mundo, el de los conquistados y el de los conquistadores, el de los con voz y el de los silenciados:

No olvidemos además que todo texto se relaciona con un horizonte epocal de sentido, y con una formación discursiva característica. Este hecho se tornará cada vez más evidente conforme se vayan consolidando en América las prácticas propias de la ciudad letrada. (203-204)

Tiempo después, tras el asentamiento del orden institucional y el reconocimiento de la administración de ultramar, al principio, el ensayo se va a nutrir no únicamente de textos políticos y jurídicos sino que también va a tomar conceptos relacionados con la filosofía o la teología, va a reflexionar sobre el orden eclesiástico y civil, va a recurrir a las memorias, a los textos apologéticos, va a encausarse contra la censura y va a repensar las formas de vida civil y política.

Para Weinberg, el clima de independencia es el propio para refundar el género ensayístico ya que éste no únicamente se inscribe en un tono reflexivo, sino también crítico:

Es así como el clima de la independencia es el que propicia la refundación del género en América: nos encontramos ya francamente por primera vez con ensayos propositivamente denominados tales, y cuyos autores asumen la palabra con plena conciencia para ofrecer declaradamente una interpretación

original y crítica de la historia americana que integra el testimonio cuidadoso de hechos con espíritu de observación científica, marcado por las reflexiones filosóficas y políticas de la hora, a la vez que un esfuerzo de reevaluación radical de un estado de cosas. Es así como surge el primer ejemplo de ensayo político designado propositivamente como tal por su autor en suelo americano: “Ensayo sobre la Revolución del Río de la plata, desde el 25 de mayo de 1809”, de Bernardo de Monteagudo, publicado en el periódico *Mártir o Libre* el 25 de mayo de 1812. (212)

Weinberg en “El género ante las nuevas condiciones discursivas” retoma la postura de David Lagmanovich al mencionar que el ensayo va a encaminar y confiar la conducción de la vida pública (ensayo y vida social). Así, el ensayo hispanoamericano de los siglos XIX y XX distingue tres momentos:

1) ensayo romántico-[realista]-positivista, que abarca tres generaciones: 1837, 1852, 1867.

2) ensayo naturalista-modernista-[mundonovista], que comprende las de 1882, 1897, 1912.

3) ensayo vanguardista-[neorrealista-irrealista]-existencialista, que corresponde a las de 1927, 1942, 1957. (Weinberg 215)

En el primer momento, el ensayo romántico, comienza a conformarse una escritura ensayística. En esta época el ensayista el intelectual es capaz de legitimar y justificar mediante lo estético una noción de identidad.

En las posturas de los ensayistas del siglo XIX existen algunas similitudes: la ruptura política hacia la autonomía estética (aunque otros apoyaban sus visiones estéticas en torno a los ideales franceses), la transformación de la población étnica a partir de la

educación occidental, proyectos de nación, la ciudad como vacío y generadora de aislamiento, la literatura al servicio de la sociedad, la moral, reflexiones sobre el positivismo, el radicalismo político así como la respuesta ante la herencia cultural europea. En términos de escritura, el ensayo se escribe también desde la hibridación (autobiografía, diario, cuadernos de apuntes, escritos de viajes, epístolas y notas periodísticas) y es enfática la escritura del yo (apropiación de ideologías para cuestionarlas).

Es importante destacar que la producción de ensayos literarios del siglo XIX tendía a reflexionar sobre la identidad hispanoamericana y no se forjaron ideales sólidos que sustentaran la identidad.

Con la modernidad, la idea de progreso de las ciudades, la integración de los pueblos étnicos a los ideales de nación, el fortalecimiento de la industria y la reconvención de los modelos económicos impuestos por Estados Unidos en los países latinoamericanos, poetas, novelistas, cuentistas y ensayistas denunciaron la inquietante voracidad de un nuevo arrebato de identidad y, sobretodo, una nueva hegemonía marcada principalmente por los estadounidenses. En este contexto, si aún no se había definido la identidad nacional y/o hispanoamericana, la reflexión gravitaba sobre la función de la literatura y principalmente ¿cuál sería la función del arte y quienes serían partícipes de criticar y hacerle frente al modelo social modernizador?

Es en el ensayo naturalista-modernista-[mundonovista] donde se presentarán algunas respuestas.

En este punto, Weinberg distingue una época de rearticulación del ensayo ya que la convivencia con otros géneros como el periodístico y la prosa artística van a dotar al ensayo de un estilo que va a ser capaz de diferenciarse de otros textos ligados al género ensayístico. Comienza a concebirse el ensayo: “el encuentro entre artículo periodístico y

prosa artística representó uno de los momentos axiales de rearticulación del ensayo con los campos cultural y literario, y con las demandas de estilo, de lectura y de público propias de cada uno de ellos” (Weinberg 224)

En la segunda década del siglo XX (el tercer momento del ensayo que refiere a ensayo vanguardista-[neorrealista-irrealista]-existencialista), el ensayo y el pensamiento intelectual fijaron diferentes posturas devenidas de las crisis mundiales, por ejemplo: la Revolución Mexicana, la Revolución bolchevique, la Primera Guerra Mundial, los movimientos obreros y estudiantiles en Europa, la respuesta campesina y la conformación de sindicatos. Ante esto surgieron expresiones estéticas que atacaban estas crisis, ejemplo de ello, las vanguardias que se oponían primordialmente al sistema artístico y, por ende, a los modelos económico-políticos. Para Weinberg, estos momentos van a exigirle al ensayo no únicamente la expansión de una postura, sino reflejar una crítica circundante en las posibles crisis humanas venideras:

La Primera Guerra Mundial y el avance del capitalismo darán lugar a tempranas posturas antiimperialistas y favorecerán el surgimiento de redes intelectuales que serán a su vez sensibles a los acontecimientos de la Revolución mexicana y la Revolución rusa, así como al clima de la Reforma universitaria que surgirá a partir del replanteo de la función de la academia y de las elites ante la emergencia de movimientos obreros y estudiantiles, levantamientos campesinos y mineros. Panfletos, arengas, discursos, proclamas, documentos partidistas, textos de propaganda política y manifiestos de las distintas vanguardias políticas y estéticas complejizarán la gran familia de la prosa de ideas y plantearán al ensayo nuevas exigencias de concisión y de apertura a nuevos sectores de lectura. (229)

Después de la segunda década del siglo XX, los escritores nacidos a principio de siglo muestran su preocupación por la presión social (devenida de los movimientos políticos de principios de siglo) y apuestan una reformulación de la moral y la estética.

Así, hay una preocupación sobre el compromiso del ensayo y cuáles son las demandas que puede canalizar este género con relación a la crisis occidental resultante.

Existe en ellos una gran influencia debido a la Guerra Civil española. Este momento histórico influiría directamente en el pensamiento del ensayista hispanoamericano.

Según Weinberg, Borges y Paz son los grandes reformuladores del ensayo hispanoamericano ya que con el argentino se “desencadena un hondo proceso de reestructuración del campo de las letras y del orden de los géneros [...] Borges reestructura las reglas de verosimilitud del ensayo, el lugar del autor como autorizador, las jerarquías entre los elementos de la prosa[...]” (242). Con el mexicano se superan los límites entre poesía y prosa buscando nuevos puentes para el artista y la comunidad de lectura:

En Paz la visión poética y la marcha de la prosa se acaracolan. Su primera intuición fundamental es la del desgarramiento de hombre y mundo: un desgarramiento que las palabras traducen como destierro del sentido. Esto se anuncia ya en el título de uno de sus ensayos más tempranos y no por ello menos fundamentales: “Poesía de soledad y poesía de comunión”. (243)

En la segunda mitad del XX, el ensayo conlleva una expansión reflexiva más allá de lo literario. Sus ejes de convivencia con otras disciplinas o ciencias y su sistema creativo devenido de la ficción le resultan adecuados para su significación social. El ambiente político también contribuye a esta caracterización. Después de la Segunda Guerra Mundial surge otra pregunta: ¿cuál es el tema de reflexión literaria? Los mensajes culturales tienen una revolución a partir de la Guerra Fría y de los movimientos estudiantiles, principalmente

en Francia y en México. El feminismo adquiere posturas de diálogo muy diferentes en Norteamérica y en Europa y el movimiento hippie promulga la libertad y la igualdad sin diferencias de frontera. También existe una influencia conceptual a partir del estructuralismo, el post-estructuralismo, la semiología y la crítica psicoanalítica y el ensayo literario tiende a convivir con el ensayo social para comprender el contexto.

La literatura a partir de los avances tecnológicos tiene una preocupación por la formación de imágenes e ideas. Se sabe que Estados Unidos lidera los contenidos informativos y de entretenimiento y que los alcances de los medios tienen una mayor repercusión en el pensamiento occidental que la literatura.

Para Weinberg, la problemática sobre la representación artística y la representación pública la abordarían en mayor medida Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa donde la reflexión moral, política, ideológica y artística tendrían que convivir para generar una postura crítica y rectificar el ideal de identidad latinoamericana debatida desde el siglo XIX:

Las nuevas discusiones en torno a problemas de representación artística y representación política, así como el replanteo de la función del intelectual se hacen también evidentes en el ensayo contemporáneo de América Latina, como lo prueba el notable fenómeno de la publicación de ensayos de Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa [...] El ensayo retoma en las últimas décadas de manera inédita otra de sus grandes vocaciones: la reflexión moral y política de gran altura, de modo tal que los autores arriba citados ofrecen hoy una vasta producción en la que el ensayista medita (265)

Para las últimas décadas del siglo XX, el ensayo mostraba aún más su tendencia híbrida, situación nada extraña si tomamos en cuenta que desde sus inicios echaba mano de las

memorias, diarios de viaje, etc. El ensayo tenía que enfrentar la presión política debido al silencio dominante por parte de la prensa. Así, el ensayo fue escrito y leído como espacio de denuncia en el que tomaba parte del reportaje y del testimonio.

El ensayo frecuentó las posibilidades de brindar un nuevo significado en dos posturas: lo nacional y lo continental y el anclaje del género hacia la reflexión sobre los cambios sociales.

A partir de las persecuciones intelectuales por las dictaduras, se efectuaría una revolución en el pensamiento y en la escritura latinoamericanas. Países como España, Francia, Italia y México contribuirían a la publicación de sus pensamientos relacionados también con las ciencias sociales, es decir, con la política y con la economía.

De igual manera, las últimas décadas del siglo XX, abordarían la reflexión en torno a la globalización. Aun cuando las dictaduras sudamericanas cayeron para renovarse en algo que no terminaba por entenderse, cuando la reflexión sobre la Revolución cubana iba más hacia la desacreditación por los embates contra los derechos humanos y tras la caída del muro de Berlín, el ensayo comenzaba a reorientarse hacia los estudios culturales sin desligarse de los cuestionamientos sociales. La historiografía proponía un acercamiento para comprender esa crisis literaria que tenía una conexión infalible con las crisis sociales hispanoamericanas.

Con el neoliberalismo, en el ensayo se repensaron temas como el desarraigo, el desempleo, la violencia de género, la revolución de las telecomunicaciones, el narcotráfico, el consumismo, la educación debilitada y la voracidad de la actividad monopólica. Algunos diarios como *Proceso* en México comenzaron a fungir como editoriales abiertas a la literatura, a la reflexión, que tuvieran temáticas relacionadas a un acontecimiento social actual. El ensayo, entonces, se pensaba más allá de sus objetivos literarios y de estudios

culturales; era necesario incluirse en el diálogo periodístico para generar si bien no un cambio inmediato sí una conciencia sobre la política violenta venidera.

A principios del siglo XXI, la generación nacida en las décadas sesentas, setentas y ochentas, comenzaría a repensar al ensayo. De manera particular, en México, esta generación vería con asombro el fracaso de un proyecto político económico neoliberal en el que se apostaría por la violencia como modelo político. Desde el año 2006, México estaría sometido a un incontrolable crecimiento de actos delictivos donde las desapariciones, los secuestros, las matanzas, las mutilaciones y decapitaciones serían el tema diario de los periódicos.

Los ensayistas debaten sus temáticas no únicamente de manera directa, sino que incluso la mayoría de ellos enfrentan la crisis más allá del papel: la era del blog. Es en este momento donde la reflexión se apuesta por el fragmento, la hibridación, el diseño editorial (fotografías, recortes y dobles columnas); descubrir al texto como un arte conceptual.

Esta generación tiene una consolidación crítica y sus reflexiones involucran también temas políticos y sociales. Cristina Rivera Garza (1964), Lolita Bosch (1970), Vivian Abenshushan (1972), Heriberto Yépez (1974), Geney Beltrán Félix (1976), Rafael Lemus (1977), Valeria Luiselli (1983) y Rafael Toriz (1983), son parte de este compromiso del pensamiento sobre el ensayo y la literatura en la crisis mexicana.

2. CIUDAD Y FRAGMENTO: IDENTIDAD EN LA POSMODERNIDAD

2.1 Modernidad: breves aspectos hacia la posmodernidad.

En este capítulo se abordarán brevemente definiciones y aspectos relacionados con la modernidad y la posmodernidad, sus sentidos en el aspecto estético y el desarrollo de las experiencias urbanas en ambas épocas. Posteriormente se estudiará el concepto de fragmento y su incidencia en la posmodernidad en el nivel estético y en el urbano.

Usamos el término modernidad para referirnos a periodos de la historia cultural. Según Matei Calinescu, el concepto de modernidad figuró a partir de la Edad Media bajo el adverbio *modo* (recientemente, justo ahora) al igual que *hodernius* se derivó de *hodie* (*hoy*) (Calinescu 27).

Sin embargo, para Calinescu, en la primera mitad del siglo XIX hay una separación entre modernidad como etapa en la historia de la civilización occidental (progreso científico y tecnológico, revolución industrial, capitalismo) y modernidad como concepto estético. Como explica Calinescu:

La primera, la idea burguesa de la modernidad [se caracteriza por] la doctrina del progreso, la confianza en las benéficas posibilidades de la ciencia y la tecnología, la preocupación por el tiempo [...] el culto a la razón y el ideal de libertad definido por el humanismo abstracto. [...] En contraste con ello, la otra modernidad, la que habría de originar las vanguardias, se inclinó desde sus comienzos románticos hacia radicales actividades antiburguesas [...] expresó su repugnancia por medio de los más diversos medios que iban desde la rebelión, anarquía y apocalipsis hasta el autoexilio

aristocrático. [...] Lo que define a la modernidad cultural es su rotundo rechazo de la modernidad burguesa, su negativa pasión consumista. (56)

Para Chateaubriand, después de la Revolución Francesa, *modernité* representa la mezquindad y la banalidad de la vida moderna, la trivialidad, la vulgaridad. Para Baudelaire, modernidad sería lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente con él, la modernidad significa una posibilidad paradójica de “trascender el flujo de historicidad en su inmediatez más concreta, en su presencialidad” (63).

David Harvey en el libro *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, considerara para definir modernidad, las palabras citadas por Baudelaire en el ensayo “El pintor de la vida moderna”, es decir, el concepto de modernidad estará rodeado por una mitad del arte: lo efímero, lo veloz, lo contingente; la segunda mitad será lo eterno y lo inmutable.

La modernidad, según Harvey, representaba para escritores y artistas como Goethe, Marx, Baudelaire, Dostoievsky, entre otros, lo fragmentario, lo caótico y, por ende, lo efímero que niega, incluso, el pasado, lo premoderno:

Si es cierto que la vida moderna está tan marcada por lo huidizo, lo efímero, lo fragmentario y lo contingente, es posible pensar en varias y profundas consecuencias. Para empezar, la modernidad puede no tener respeto alguno por su propio pasado, y menos aún por aquel de cualquier otro orden social premoderno. (26)

Así, la modernidad fijará una ruptura caracterizándose por violentar la historia y fragmentarla. Las vanguardias, para Harvey, son importantes por la ruptura de continuidad a través de “movimientos, recuperaciones y represiones radicales” (27).

Harvey señala que el término modernidad comenzó a formularse como concepto desde la Ilustración. El siglo XVIII como esfuerzo intelectual, insistiría en la autonomía artística y en el desarrollo de la ciencia objetiva. El objetivo se apostaría en la libertad de pensamiento y en dominar la naturaleza a partir de la racionalidad para liberarse de “las irracionalidades del mito, la religión, la superstición, el uso arbitrario del poder, así como del lado oscuro de nuestra propia naturaleza humana” (27-28). Así, el progreso irrumpiría con la historia y se estudiaría la humanidad, como mencionaría Alexander Pope, a través del hombre. Para los pensadores de la Ilustración, lo efímero, lo huidizo y lo fragmentario serían necesarios para la realización del proyecto moderno.

Surgiría así, según Harvey, en la época de la Ilustración, la imagen de “destrucción creadora” a partir de la figura mítica de Dionisios:

Toda la imaginería de la Ilustración en torno de la civilización, la razón, los derechos universales y la moral naufragaba. La esencia eterna e inmutable de la humanidad encontraba su representación adecuada en la figura mítica de Diónisos: «ser a un mismo tiempo "destruktivamente creativa" (o sea, dar forma al mundo temporal de la individuación y el devenir, en un proceso destructivo de la unidad) y "creativamente destructiva" (o sea, aniquilar el universo ilusorio de la individuación, un proceso que implica la reacción de la unidad)» (loc. cit.). El único camino de afirmación de la persona era el de actuar, manifestar el deseo en este torbellino de creación destructiva y destrucción creativa aunque el resultado estuviera condenado a ser trágico.

(31)

El camino, el destino trágico actuaría como la transformación del baldío en un florecimiento del espacio físico y social y, por ende, la recreación de ese baldío sería el

funcionamiento de la tragedia del desarrollo. La aspiración, según Harvey, del proyecto de la modernidad y de los modernistas, perpetuaría en lo eterno e inmutable sin hacer a un lado lo fragmentario, lo caótico y lo efímero.

Harvey menciona que en los inicios del siglo XX, a partir de la intervención de Nietzsche, los conceptos que rodeaban el concepto de “modernidad” y de “modernismo” tomarían aspectos complementarios. La experiencia estética debía estar por encima de la racionalidad científica y política generando así, una nueva mitología ante lo eterno y lo inmutable:

Si lo «eterno e inmutable» ya no podía presuponerse de manera automática, el artista moderno podía desempeñar un rol creativo en la definición de la esencia humana. Si la «destrucción creadora» era una condición esencial de la modernidad, el artista en tanto individuo podía quizá desempeñar un papel heroico (aunque las consecuencias fueran trágicas). El artista, sostuvo Frank Lloyd Wright -uno de los más grandes arquitectos modernistas- no sólo debe abarcar el espíritu de su época, si no iniciar el proceso de transformarla. (34)

Las posiciones de los artistas definirían la esencia del proyecto de la modernidad. La representación de lo eterno y lo inmutable tendrían como punto de partida el caos. Así, escritores, pintores y arquitectos representarían lo que ellos supondrían como verdades eternas a partir de la innovación del lenguaje, creación de nuevos códigos, significaciones y construcciones. Lo huidizo, lo efímero y lo caótico se representarían en lo eterno, en la inmediatez, en el shock a partir del congelamiento del tiempo, es decir, el montaje/collage.

A partir de esto, la obra de arte adoptaría el sentido de mercado. El artista competiría y apostaría su “arte aurático”, como lo define Benjamin, como objeto original cultural y vendible. Se entablaría el discurso de representación. Época y producto serían el

nuevo antecedente, la ruptura ante lo premoderno para influir en la estética de la vida cotidiana. Surgirían entonces nuevos mecanismos a principios del siglo XX: la mercantilización, el mercado, la velocidad, la máquina y la circulación serían nuevos ejes de cambio en el proyecto de modernidad:

Es importante tener en cuenta que el modernismo que apareció antes de la Primera Guerra Mundial fue más una reacción a las nuevas condiciones de producción (la máquina, la fábrica, la urbanización), circulación (los nuevos sistemas de transporte y comunicaciones) y consumo (el auge de los mercados masivos, la publicidad y la moda masiva). (39)

En el campo urbano, la modernidad, desde el siglo XIX, exploraría tensiones entre el nacionalismo y el internacionalismo y, en el campo del desarrollo de ciudades, la experiencia urbana estaría modificada por la dinámica cultural y la reflexión moderna (posturas hacia la pobreza y la organización urbana) Comenzaría entonces a figurarse la experiencia con el “otro” y la aceleración urbana generaría una “actitud de hastío”.

El periodo de entreguerras, para David Harvey, profundizaría en una modernidad heroica significada en el desastre. De ahí que las ciudades serían pensadas como “máquinas para habitar” (49). Tras la recuperación de las economías europeas, el próximo dominio norteamericano después de la Segunda Guerra Mundial, las ciudades y el arte, insistirían en una renovación de la modernidad. La base de esta renovación sería el impulso capitalista generando arte alienado y ciudades alienadas:

El arte estaba demasiado marcado por la alienación y la ansiedad, y expresaba demasiado la violenta fragmentación y la destrucción creadora (todo lo cual era sin duda apropiado a la era nuclear) como para que se lo utilizara en calidad de ejemplo maravilloso del compromiso de los Estados

Unidos con la libertad de expresión, el individualismo rudo y la libertad creadora. (54)

El *establishment*, la modernidad y el poder del imperialismo cultural y corporativo comandarían la rebelión artística y política, surgiendo, a partir de 1960, nuevos discursos atenuados por movimientos sociales y las contra-culturas.

Particularmente en Latinoamérica, el término de modernidad se relaciona con la expansión capitalista que comienza a manifestarse principalmente a finales del siglo XIX y repercute en la transformación de las sociedades. La modernidad implica cambio, una revolución tanto en el espacio como en la ideología y en las relaciones humanas. Con la influencia de los conceptos europeos y el avance del imperialismo americano, las ciudades latinoamericanas de principios del siglo XX se enfrentaron, convivieron y se relacionaron con los cambios que proponían una renovación en todo sentido: desde la educación hasta la cultura, desde las calles hasta el ferrocarril. Se convirtió el concepto en una experiencia ligada totalmente al desarrollo.

Para José Antonio Cegarra, en “Modernización, ciudad y literatura”, la ciudad moderna contenía una división disciplinar en la organización de su territorio siendo que comercios e industrias tenían, por ejemplo, un lugar específico (y establecido) para su acción. De igual manera señala que las urbanizaciones respondían incluso al estatus y a las relaciones socioeconómicas de los habitantes y que, comúnmente, los marginados eran desplazados hacia la periferia mientras que la clase media se acomodaba en grandes construcciones (edificios) o conjuntos residenciales. Así, la ciudad moderna era un claro reflejo de la sociedad: “La ciudad moderna no era más que parte de ese reflejo que respondía a un sistema de representaciones que se concretizaba en las construcciones, la

organización ciudadana, las actuaciones de sus habitantes y hasta en las relaciones de poder de la sociedad en sí misma” (Cegarra 107).

En *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*, Carlos Rincón menciona, citando a Berman, que:

La modernidad es una mediación experiencial entre la expansión ilimitada del mercado capitalista -la modernización socio-económica- y la serie de respuestas estéticas y culturales a esa modernización -the modernism, the modern, the modern movement en arte y filosofía. La modernidad es la experiencia histórica mediadora entre modernización y modernismo [...].
(Rincón 43)

Así, lo moderno es la exposición y experiencia de la vida en la calle.

Conceptos como subdesarrollo y mercado mundial permearían en la concepción de ciudad moderna latinoamericana y el esquema ideológico sería frecuentado por el sentido sociológico norteamericano.

Ante estos esquemas, el modernismo literario nacería como reacción a los síntomas de la ciudad. Favoreciendo o negando, el modernismo literario apelaría a la comprensión de las nuevas rutas de comprensión y vivencia en y del espacio.

Los cambios de la modernidad imperaron y significaron volátiles sentidos y contrasentidos del desarrollo. En el siglo XX, las guerras, tanto mundiales como civiles, las dictaduras y las revoluciones influyeron en la concepción de identidad y de frontera. El desarrollo confluía en términos de imposición o de erradicación, de unión o de olvido. Las ciudades latinoamericanas se debatían en el rescate de la identidad o la constitución de una nueva. Con el desarrollo voraz de la industria, la esclavitud dialogaba ahora con largas horas de jornada laboral, el ambiente natural era sustituido por edificios y naves

industriales, el ferrocarril y el automóvil ampliaban el constructo sobre la velocidad y poco a poco las industrias europeas y americanas imponían nuevos modelos de ciudadanía. El éxito sería la ciudad moderna. El fracaso: el olvido, lo marginal.

Tras las guerras mundiales y la formación del bloque soviético, parecía que los conceptos de desarrollo y subdesarrollo serían ideologías económicas.

Sin embargo, el término modernidad fue expresamente relativo. Las ciudades y sociedades latinoamericanas avanzaban lentamente en la desesperación para aliarse y vivir al modo capitalista. El intento muy ligado a la teoría funcionalista resultó en espacios abandonados, identidades perdidas, fracasos educativos y económicos, dictaduras militares, atraso. A partir de esto, la experiencia, el andar por las calles se tradujo ya no en un sentido ideológico sino que efectivamente, la modernidad relegaba incluso a individuos con plenos derechos de vivienda, de salud, de educación, de alimentación y de empleo. De ahí, el surgimiento, en el campo literario, de escritores como Sarmiento y Gallegos y posteriormente, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, entre otros, quienes, a partir de sus obras y de sus contextos distintos, fundaron nuevas ciudades, nuevas identidades, o ensayaron sobre los embates del supuesto desarrollo y la modernidad.

2.2 Posmodernidad: experiencias en el espacio urbano

El término de posmodernidad, al igual que el de modernidad, para algunos intelectuales se constituye como un periodo. El antecedente de este periodo irá ligado al desarrollo de la cultura de las sociedades capitalistas avanzadas y así, a la transformación de la estructura del sentimiento.

David Harvey explica que hay dos palabras imprescindibles para el posmodernismo: desplazamiento y sensibilidad. El tránsito de modernismo a posmodernismo lo explica Harvey mostrando estas dos consideraciones:

Por ejemplo, con respecto a la arquitectura, Charles Jencks afirma que el fin simbólico del modernismo y el tránsito al posmodernismo se produjeron a las 15:32 horas del 15 de julio de 1972, cuando el complejo habitacional Pruitt-Igoe en St. Louis (una versión premiada de la «máquina para la vida moderna» de Le Corbusier) fue dinamitado por considerársele un lugar inhabitable para las personas de bajos ingresos que alojaba. (56)

Este tránsito conduciría a la arquitectura y a las ciudades capitalistas a una nueva forma discursiva, modificando el concepto de individualismo:

Era el momento, afirmaban [los arquitectos], de construir para la gente, y no para el Hombre. Las torres de vidrio, los bloques de concreto y las planchas de acero que parecían concebidos para aplastar los paisajes urbanos de París a Tokio y de Río a Montreal, denunciando a todo ornamento como un crimen, a todo individualismo como sentimentalismo, a todo romanticismo como kitsch, han dado lugar, progresivamente, a los edificios en torre ornamentados, a la imitación de plazas medievales y pueblos pesqueros, a diseños tradicionales o viviendas vernáculas, a fábricas y depósitos reciclados y a la reconstrucción de toda clase de paisajes en nombre de un medio ambiente urbano un poco más «satisfactorio». (57)

Comenzaría a pensarse, desde la arquitectura, el diseño urbano como collage (ciudad collage).

Desde la novela, Harvey, de acuerdo con B. McHale, señala que existe un desplazamiento de lo epistemológico a lo ontológico. Los personajes posmodernos de la novela, no saben exactamente en dónde están, qué mundo habitan y cómo deben actuar en él.

Uniendo arquitectura, urbanismo y literatura, Harvey da una puntual solución para la comprensión del término “posmoderno” a través del pensamiento de I. Hassan. En espacios cerrados existe una posición abierta con relación a los “otros” que, en la modernidad y en la premodernidad, fueron de alguna manera silenciados:

Por ejemplo, los urbanistas «modernistas» apuntan al «dominio» de la metrópoli como «totalidad», y diseñan de manera deliberada una «forma cerrada», mientras que los posmodernistas tienden a considerar el proceso urbano como algo incontrolable y «caótico», donde la «anarquía» y el «cambio» pueden «jugar» en situaciones absolutamente «abiertas». En líneas generales, para los críticos literarios «modernistas» las obras constituyen ejemplos de un «género» y son analizadas mediante el «código dominante» que prevalece dentro de la «frontera» del género, mientras que, para el estilo «posmoderno», una obra es un «texto» con su «retórica» e «ideolecto» particulares, y en principio puede ser comparada con cualquier otro texto de cualquier naturaleza. (61)

Si para el modernismo, lo fragmentario, lo caótico y lo efímero presentaban una parte del arte para la representación, en el posmodernismo estos elementos son lo único existente para representar pero no para definir ni lo eterno, ni lo inmutable.

Para Harvey serán lo fragmentario y lo efímero los que originarán la no especificación de las verdades universales y eternas, si es que existen.

Comienza, desde el posmodernismo, a pensarse la dispersión del poder, principalmente en las ideas de Foucault que manifiestan, al lado de las reflexiones de Lyotard, la importancia del lenguaje y los problemas para definir el poder:

La «atomización de lo social en redes flexibles de juegos de lenguaje» sugiere que cada uno de nosotros puede recurrir a un conjunto diferente de códigos según la situación en la que se encuentre (en la casa, en el trabajo, en la iglesia, en la calle o en el pub, en un funeral, etc.). En la medida en que Lyotard (como Foucault) acepta que hoy «el conocimiento es la fuerza de producción principal», el problema por definir es el lugar de ese poder, cuando evidentemente se encuentra «disperso en nubes de elementos narrativos» dentro de una heterogeneidad de juegos de lenguaje. (64)

El posmodernismo apuntará, como se ha mencionado antes, a darle voz a la “otredad”. Lo que en la modernidad a partir del avance acelerado urbano apuntaba a nuevas relaciones debido a los tránsitos rural-urbano, en la posmodernidad, las relaciones y los intercambios discursivos accionarán a partir de las relaciones con los silenciados generando el pluralismo. En la posmodernidad, los ejes de comunicación, es decir, los medios, influirán en las relaciones individuales y colectivas. Los medios de información y la tecnología implementarán nuevas relaciones para la difusión del conocimiento y, por ende, de la producción.

En la época de la posmodernidad, será imprescindible la aportación de Derrida. Harvey revisa a Derrida sosteniendo que la deconstrucción es una manera de pensar y leer los textos, generando cambios en la vida cultural:

Los escritores que crean textos o utilizan palabras lo hacen sobre la base de todos los otros textos y palabras a los que han tenido acceso, mientras que

los lectores actúan de la misma manera. Por consiguiente la vida cultural es vista como una serie de textos que se cruzan con otros textos, produciendo más textos (incluso aquel que pertenece al crítico literario, que se propone producir una literatura en la que los textos en consideración se cruzan libremente con otros textos que a su vez han influido en su pensamiento).
(68)

Si en lo urbano la posmodernidad se apoya en la ciudad-collage, en el discurso, la deconstrucción para Derrida optará por el collage/montaje. Así, productores y consumidores de textos “participan en la producción de significaciones y sentidos (de allí el énfasis que otorga Hassan al «proceso», a la «performance», al «happening» y a la «participación» en el estilo posmodernista)” (68).

La continuidad (por ejemplo, romper con la continuidad al citar al autor) y la fragmentación permiten la no representación unificada del mundo y, por lo tanto, la no totalidad por lo que, en la visión posmodernista, no es posible comprometerse con la idea de un proyecto global.

Para Harvey el posmodernismo da pautas particulares para “experimentar, interpretar y estar en el mundo” (70). Las problemáticas van relacionadas a la fragmentación e inestabilidad del lenguaje y, por lo tanto, se crea una nueva concepción de la personalidad.

Explora Harvey el concepto de esquizofrenia (no de manera clínica) a partir de la idea de Lacan, es decir, el desorden lingüístico y la ruptura de significante:

Cuando se rompe la cadena significante, «tenemos la esquizofrenia en forma de fragmentos de significantes diferentes y desvinculados». Si la identidad personal está formada por «una cierta unificación temporal del pasado y el

futuro con el presente que tengo ante mí», y si las frases se mueven siguiendo la misma trayectoria, la incapacidad para unificar el pasado, el presente y el futuro en la frase anuncia una incapacidad semejante para «unificar el pasado, el presente y el futuro de nuestra propia experiencia biográfica o nuestra vida psíquica». (71)

La preocupación posmodernista tendrá énfasis en el significante, en la participación, en el happening, más que en el objeto artístico terminado. Tras la ruptura del presente y la desvinculación del tiempo, los individuos persiguen la idea de un futuro convincente y mejor con relación al pasado y al presente, generando inestabilidad, como menciona Harvey:

Pero es característico del posmodernismo cancelar esa posibilidad y concentrarse en las circunstancias esquizofrénicas a las que dan lugar la fragmentación y todas aquellas inestabilidades (incluidas las del lenguaje) que nos impiden proyectar estrategias para producir un futuro radicalmente diferente [...] La imagen, la aparición, el espectáculo pueden experimentarse con una intensidad (júbilo o terror) que sólo es posible porque se los concibe como presentes puros y desvinculados en el tiempo. (71-72)

Para la comprensión del espacio urbano inserto en la posmodernidad, David Harvey menciona que la concepción de este espacio es necesariamente fragmentada, que el pasado es superpuesto, un “collage de usos y corrientes” (85).

La ciudad posmoderna, el espacio urbano posmoderno, tendrá conflictos en la definición de las identidades debido a la diversificación. El mercado será el que condicionará las identidades en diversas entidades y, por lo tanto, ejecutará roles

cambiantes y las definiciones serán constantemente vulneradas y vulnerables. Así, la arquitectura se someterá a constantes tensiones esquizofrénicas y fragmentarias:

Es posible que la ficción, la fragmentación, el collage y el eclecticismo, todos inmersos en un sentido de lo efímero y el caos, sean los temas que dominan las prácticas actuales en la arquitectura y el diseño urbano. Y, evidentemente, hay mucho en común aquí con las prácticas y la reflexión propias de otros ámbitos, como el arte, la literatura, la teoría social, la psicología y la filosofía. (118)

Estas referencias relacionadas a la identidad también son complementadas por lo siguiente. Paola Bonavitta y Carlos Servín Valencia en “Las ciudades de los excluidos en una Latinoamérica posmoderna” mencionan que:

En las ciudades latinoamericanas se entrecruza lo viejo con lo nuevo, lo colonial, lo moderno y lo posmoderno, lo “nacional” con lo extranjero, lo global con lo autóctono. La pluralidad se hace presente en cada esquina, en cada calle, en cada encuentro. Los límites y las fronteras con lo estipulado como “identidad nacional” se difuminan, se disipan, llevándonos a buscar nuevas maneras de definir a los ciudadanos de un lugar. (2)

Para los autores, los quebrantos de la ciudad posmoderna son las relaciones sociales donde los encuentros y las conversaciones son efímeros. Otro quebranto en el que, explican, se han consolidado dos tipos de periferia: la periferia incluida y la periferia exclusiva:

La periferia incluida se comporta como un círculo elitista, que teme acercarse –y, de hecho, no se acerca- a la periferia excluida: siente temor, inseguridad, son los portadores de los rostros del hambre y la miseria, es

decir, de aquello que no quieren ver, que prefieren ignorar, pues, al fin y al cabo, terminan naturalizando la diferencia entre ricos y pobres.

La periferia excluida, por su parte, anhela las casas en las que habitan los incluidos, sus autos, sus escuelas, su ropa... anhelan sentirse incluidos. Los excluidos se mueven fuera de todo marco, de toda red. No encuentran contención ni en el gobierno, ni en los educadores, ni en los vecinos, ni en sus territorios, que se han vuelto tierra de nadie, donde vale todo con el fin de sobrevivir. (3)

Otro fenómeno importante se sitúa en los márgenes de las ciudades donde lo privado y lo exclusivo también tiende a enfatizarse. En los márgenes, las relaciones sociales se dan a partir de la pobreza y la marginalidad y en ellos, los cinturones de violencia se enmarcan por esa necesidad de sobrevivencia. Es en los márgenes de la ciudad donde las “ciudades perdidas” conforman un ambiente de olvido por parte del centro urbano (la instalación de los poderes):

countries, barrios cerrados, privados, exclusivos; pero también se hallan las villas de emergencia, favelas, colonias marginales, barrios marginales, “ciudades perdidas”... en fin, ghettos de pobreza y marginalidad, donde la necesidad, el hambre, la informalidad laboral o, directamente, la carencia absoluta de trabajo, se instalaron y amenazan con no irse jamás. (2-3)

Es entonces un síntoma de la ciudad posmoderna que las relaciones sociales se enmarquen en el anonimato y que exista, tanto en la periferia incluida como en la exclusiva, una cultura del extrañamiento y ante esa disipación, la identidad se encuentra vulnerable.

2.3 Fragmento: hacia una hipotética totalidad

Observando que en las ciudades posmodernas hispanoamericanas es inevitable considerar las fracturas tanto en su ámbito de desarrollo urbano como en el campo ideológico, es pertinente formular un análisis sobre la integración del fragmento en la explicación de las experiencias urbanísticas y estéticas, principalmente, en la literatura.

En el campo literario, los textos posmodernos, como unidad textual, presentan puntos relevantes a la idea de totalidad semejantes a la construcción de la experiencia urbanística. Por ende, es necesario generar un breve análisis sobre el fragmento y la fragmentación en la literatura.

José Sánchez Carbó, en *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados*, menciona que la concepción orgánica o clásica de la estética de la fragmentación obedece a un cambio de mentalidad generado por la modernidad romántica (Sánchez 29).

De igual manera, Sánchez Carbó, recogiendo el pensamiento de Dowue W. Fokkema, menciona que la literatura posmoderna tiene como característica principal, enfatizar la discontinuidad, por lo que, recordando a Italo Calvino, la fragmentación “remite constantemente al concepto de multiplicidad” (31) ya que, para Calvino, existe una desconfianza en las palabras “todo” y “totalidad”.

Así, la multiplicidad en la literatura puede también verificarse en obras unitarias, por lo que, la literatura posmoderna presenta sujetos, voces y miradas que no concluyen:

Para el escritor italiano [Italo Calvino], la multiplicidad de la literatura es verificable en obras unitarias que pueden interpretarse en varios niveles; en otras múltiples que presentan el mundo a través de una variedad de sujetos, voces y miradas; en las que no consiguen concluir al pretender contener todo

lo posible; en las formadas por aforismos pero, sobre todas, en la que define como “hipernovela”, novela “larga” pero construida con muchas historias que se entrecruzan”. (32)

Sánchez Carbó menciona que la fragmentación es una estrategia que va a romper con la continuidad narrativa propia de la novela decimonónica, por lo que se va a subvertir la concepción de la novela a partir de su orden lógico y generará un involucramiento del lector durante el proceso narrativo.

Para Sánchez Carbó, el fragmento constituye una forma de subvertir la linealidad tradicional para generar dos o más posibilidades de lectura de los textos. Así, es posible cuestionar la linealidad por los cambios de tiempo y espacio y por la incorporación de varios personajes, narradores no identificados y puntos de vista (34).

Omar Calabrese en *La era neobarroca* explica que la idea del todo y la idea de parte no prescinden la una de la otra. Ambos conceptos presentan lineamientos de reciprocidad así como de implicación y de presuposición. La idea del todo como sistema o conjunto va a presuponer los conceptos de parte, detalle y fragmento. Para Calabrese, el detalle y/o el fragmento nos van a permitir observar “el (o los) criterio(-s) de pertinencia [...] puede decirnos algo sobre cierto gusto de época al construir estrategias textuales, sea de género descriptivo como de género creativo” (Calabrese 85).

Omar Calabrese explica la etimología del fragmento:

Deriva del latín <<frangere >> es decir, <<romper >>. Entre otras cosas, de <<frangere>> derivan también otros dos lemas que constituyen parte respecto a un todo: <<fracción >> y <<fractura >> [...] la geometría es la de una ruptura en la que las líneas de frontera deben considerarse como motivadas por fuerzas (por ejemplo, fuerzas físicas) que han producido el

<<accidente>> que ha aislado al fragmento de su <<todo >> de pertenencia. [...] El discurso mediante fragmento o en el fragmento no expresa un sujeto, un tiempo, un espacio de la enunciación (excepto cuando se examina en detalle) [...] El fragmento se transforma él mismo en sistema cuando se renuncia a la suposición de su pertenencia a un sistema. (88-90)

Se menciona que el fragmento es más una indagación que una investigación analítica (detalle) y que por lo tanto remite a un sistema ausente (fractura).

El fragmento tiene como elemento esencial el concepto de accidente con la finalidad de reconstruir el todo. Bajo esta concepción, la estrategia del fragmento, para Calabrese, será el retorno al todo mediante el estado inicial de emergencia.

Para el discurso, Omar Calabrese expone que la valoración estética del fragmento va a estar favorecida por la excepcionalidad de la obra, ya sea por la elaboración de las partes y la emergencia de un detalle o la constitución de un fragmento (la obra como fragmento o las partes de la obra como fragmento) (97). Así, la poética estará caracterizada por cuatro tipos de gusto: una poética de producción de detalles; una poética de producción de fragmentos; una poética de recepción de detalles; y una poética de recepción de fragmentos (98). En estos cuatro puntos, especialmente el fragmento, va a acentuar su ruptura con relación a los enteros sin ningún deseo de reconstrucción.

La importancia del fragmento en su complejidad estética es bloquear el proceso hacia lo normal y buscar la autonomía.

En términos de recepción, con el fragmento se apuesta a la ruptura de la continuidad y de la integridad en el gozo de sus partes. El placer de quien recibe la obra está en la extracción de los fragmentos de sus contextos generando variedad y recepciones múltiples anulando referencias generales.

Dentro del concepto de fragmentación, el de totalidad debe enfatizarse. Sobre el concepto de totalidad, Myrna Solotorevsky en “Poética de la totalidad y Poética de la fragmentación: Borges/Sarduy” menciona que:

La idea de totalidad ejerce una especial atracción en el ser humano; éste tiende a totalizar; lo total suele relacionarse a lo perfecto. Acudiendo al ámbito de la psicología, cabe señalar el arquetipo de la totalidad (archetype of wholeness) al que se refiere Jung y que él identifica con el motivo arquetípico de la cuadratura del círculo. Según Jung, cada ser humano tiene originariamente una sensación de totalidad, una sensación poderosa y completa del 'sí mismo'. (273)

Para la autora, el concepto más relevante en la idea de totalidad es el *centro* ya que éste es el principio y lo real absoluto, el que permite la orientación. De igual forma, Solotorevsky menciona que la posmodernidad da un culto preferente a la fragmentación el cual incide en el espacio textual (división en partes, presencia de blancos en la página), incide en el nivel semántico (obstrucción en la captación de significados), al nivel de organización textual (anacronías: analépsis, prolepsis), al nivel discursivo (fragmentación de lexemas, fracturas sintácticas)” (274).

Para Solotorevsky, existen cinco características de la estética de la fragmentación:

- 1) El desborde metonímico o diseminación, es decir, el juego incesante de los significantes, que obstruyen el anclaje en significados, provocando un efecto de inestabilidad, indecibilidad, indeterminación.
- 2) Disolución de la trama.
- 3) Fragmentación en los niveles antes señalados: espacio textual, nivel semántico, organización textual, nivel discursivo.

4) Presencia de alegorías. 'La paradoja de la alegoría reside en que fija y desplaza simultáneamente el significado, aplazando y desplazando un momento de plenitud que va dejando una serie de significantes huecos, vaciados'.

5) Configuración de imágenes fracturadas, fragmentadas, que podrían reforzar especularmente la fragmentación del texto. (274-275)

2.4 La actual estrategia de la fragmentación

Vivian Abenshushan en *Escritos para desocupados* acentúa la importancia de escribir (en este caso, el ensayo) a partir de la fragmentación. Como irrupción, como ruptura, la escritura por fragmentos será una escritura frágil sin principio ni fin, con huecos, inestable, como bitácora, como “lecturas en crisis”. (Abenshushan, 133-134)

Abenshushan califica la escritura de Kafka y Pessoa, como interrupción, como amenaza:

Kafka y Pessoa, dos escritores ensimismados y esquivos, dos radicales de la escritura. Para ambos, la interrupción es la amenaza máxima y por eso escribir es estar “fuera de aquí”, en cualquier parte, lejos de la intimidante hostilidad del mundo [...] escribo como un solitario que lleva adelante su obra con exclusión de todos, sumergido en una inmensidad psíquica sólo comparable a la del hombre (la mujer, si usted quiere) que sueña. La escritura aparece entonces como una barricada temporal frente al exceso de realidad, aunque luego se acumulen las deudas y la vida se convierta en un *recibo por firmar*. (243)

Rafael Toriz en *Serenata* da pautas para comprender el ensayo posmoderno fragmentario. A partir de la imagen de las ruinas, la escritura para Toriz manifiesta la característica

inquietante de este tipo de escritura, en ella “nada permanece porque nada nos pertenece” (14).

La idea de Rafael Toriz a partir de la escritura y la fragmentación es generar un libro que sea espacio para todos los libros, admitiendo una lectura sin continuidad, sin categorías, a partir de las ruinas: “Escribir desde nuestro presente, desde las ruinas que ves, acaso sólo sea posible a través del fragmento, escritura como vestigio de un orden perdido, respuesta a una totalidad aparente: el Libro como lo conocemos no tiene lugar” (14).

Para Toriz urge la construcción de una epistemología literaria a partir del fragmento, ya que en ella: “La escritura fragmentaria, heredera de la derrota y la melancolía de la modernidad (y sin embargo vetusta), (re) surge como topología y tropología para un pensamiento y una época fuera de quicio” (20).

Para Toriz, la escritura fragmentaria incrementaría las posibilidades de sentido aun cuando el aquí y el ahora es intraducible, así: “Todo posible sentido habrá de cifrarse en sus esquirlas: escribir es hacer una dolorosa arqueología” (24). Escritura por esquirlas, por fracturas. Escritura con posibilidades múltiples. Escritura con todos los sentidos y todos los vacíos. La apuesta del fragmento en el ensayo asumirá “su condición pasajera: ruta de tránsito entre el pensamiento y lo pensado (*escribir ensayo es tender los puentes entre el pantano y la ribera*)” (48) y así, evitar el carácter destructivo de la tradición:

Al escribir se plantan símbolos, concertando una serie infinita de pistas que son llaves que encierran otras llaves. Toda escritura es rastro y vestigio, dispersión y sugerencia. A través de la linealidad del lenguaje, del libro orgánico, jamás será posible trazar el mapa de la angustia y mucho menos seguir el hilo que desbroce el laberinto. Depositar esperanzas en la totalidad

del lenguaje, en el mundo como libro y el libro como mundo, es condenarse a vivir en un pozo durante una noche de perseidas. (17)

Para Toriz y Abenshushan la estrategia es disolver el lenguaje, apostar por la economía verbal y conjurarse en una unidad diversificada donde el fragmento será capaz de custodiar el vacío.

Es importante considerar que la fragmentación también puede situarse en el diario del escritor. Para Alberto Giordano, en “Vida y obra: Roland Barthes y la escritura del diario”, esta expresión literaria es:

salto de la evidencia empírica a la arrogancia conceptual, un diario que, sin renunciar al registro de lo privado o lo íntimo, expone el encuentro de notación y vida desde una perspectiva literaria y desde esa perspectiva se interroga por el valor y la eficacia del hábito (¿disciplina, pasión, manía?) de anotar algo en cada jornada. Aunque por lo general la sitúen en el borde externo de los márgenes que delimitan su actividad, la práctica del diario plantea a los escritores problemas específicos de técnica literaria, ligados a la conciencia que han adquirido de los poderes y los límites del lenguaje cuando se propone representar o capturar de algún modo fragmentos de vida, como así también les plantea cuestiones más mundanas, ligadas a las posibilidades o los riesgos de la autofiguración. (Giordano 131)

Sobre este concepto de diario, la incidencia del fragmento, como principio constructivo, será el elemento base del diario ya que promoverá un ejercicio de lo discontinuo, como cita Giordano a Barthes:

Con la coartada de la disertación destruida se llega a la práctica regular del fragmento; luego, del fragmento se pasa al ‘diario’. Entonces, ¿no es la meta

de todo esto el otorgarse el derecho a escribir un 'diario'? ¿No tengo razón en considerar todo lo que he escrito como un esfuerzo clandestino y obstinado para hacer que reaparezca un día, libremente, el tema del 'diario' gidiano? Quizá es sencillamente el texto inicial que aflora en el horizonte último [...]. (133)

Como fisuras en el diario, los fragmentos serán impulsos, incidentes, interrupciones, recomienzos desplazados y la obra será analizada como un sistema abierto, libre, también contradictorio por las fracturas en la continuidad.

3. LA CIUDAD ALUCINADA: IDENTIDADES NÁUFRAGAS

3.1 Rafael Toriz: pasos hacia *La ciudad alucinada*.

Publicada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de Nuevo León, con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y la Secretaria de Cultura de la Presidencia de la Nación de Argentina, *La ciudad alucinada* (2013) es una de las obras de mayor importancia del escritor veracruzano ya que con ella obtuvo el Premio Nacional de Ensayo Alfonso Reyes 2013. Hay que subrayar que para este trabajo de investigación *La ciudad alucinada* se presenta como un ensayo imaginado como territorio en el que, desde la experiencia urbana obtenida por Toriz en Buenos Aires, se recupera y confronta el tema de identidad, lo embiste desde distintos registros y propone poseerla desde el fragmento, el ensayo y el diario de viaje.

La obra se divide en seis capítulos estructurados con subcapítulos en los que el estilo literario y la fusión de géneros abarcan desde el ensayo, el diario, el diario de viajes, la ficción, la crónica hasta la entrevista. Aborda temas como la migración, la ciudad, la escritura, el viaje, la gastronomía, la identidad, el azar, el teatro, la literatura, la derrota, el triunfo, el fracaso y la ausencia. Cabe destacar que también incluye diez imágenes (fotografías, anuncios, historietas) relacionadas con las reflexiones de Toriz en cada uno de los capítulos.

Es evidente el paralelismo de *La ciudad alucinada* con *El arte de la fuga* de Sergio Pitól. Armando Pereira, en su texto “Sergio Pitól. *El arte de la fuga*”, describe algunas características de esta obra que se relacionan directamente con la propuesta de Toriz:

El libro [*El arte de la fuga*] se construye de múltiples maneras: el diario, la crónica, el ensayo, el relato se entrecruzan de un texto a otro, o incluso en un

mismo texto, como los pequeños cristales de un caleidoscopio, hasta producir, repentinamente, una figura nueva e insospechada [...] Compartimos con el autor filias y fobias, algunos libros que nunca habíamos leído o que habíamos olvidado [...] Visitamos con él ciudades que también han sido nuestras o en las que nunca hemos estado, aunque de alguna forma reconocemos. (262)

Si en la obra de Pitol, como menciona Pereira, el uso del lenguaje, de adjetivos adecuados, “la escritura impecable como escritura musical” (263) son la esencia de *El arte de la fuga*, en el caso de *La ciudad alucinada*, el conjunto característico de la obra serán los fragmentos (como diario), el humor, las reflexiones antropológicas y el ensayo.

Hasta ahora, *La ciudad alucinada* únicamente ha merecido reseñas. El portal de CONACULTA, informa que:

Los diarios con que trabaja Rafael Toriz, reseñan su vida en Buenos Aires durante los años que van de 2006 a 2009. El libro abarca distintos géneros que saltan de la literatura al periodismo, pues se vale del diario, la entrevista, el ensayo literario y cultural. A través de un manejo muy personal de la forma del ensayo, Toriz expone su experiencia y sus reflexiones sobre la experiencia urbana contemporánea. (CONACULTA)

Este breve comentario sitúa a la obra de Toriz como una reseña de vida, como un diario que dentro de sí contiene distintos géneros narrativos. Sin embargo, es importante destacar que también se le identifica como ensayo (“muy personal”) sobre las experiencias de Toriz en Buenos Aires (aunque también hay pequeños momentos de tránsito en México).

En la contraportada del libro, en la misma línea, el jurado que le otorgó el Premio Nacional de Ensayo Alfonso Reyes, integrado por los escritores Mauricio Montiel Figueiras, Ana María Gomis y Jezreel Salazar, califica a *La ciudad alucinada* como:

un libro arriesgado en términos formales y propositivo en relación con el género ensayístico y la construcción de una voz propia [...] El texto se inscribe en la tradición Alfonsina, haciendo del ensayo un espacio para elaborar reflexiones, más que para exponer ideas ya construidas y definitivas; lo que le permite con alta fibra literaria, reflexionar sobre el viaje, las ciudades, la construcción del yo y la misma escritura. (Toriz, *La ciudad alucinada*)

También en la contraportada, Sergio Pitol opina que “*La ciudad alucinada* es un libro moderno y elegante, a la manera de un diario poblado de maravillas. Toriz destila una frescura absoluta” (Toriz, *La ciudad alucinada*).

La contraportada adelanta elementos útiles para este análisis. Define la obra como ensayo propositivo que reflexiona sobre el viaje, la ciudad y la construcción del yo. En el caso de *La ciudad alucinada*, esta voz propia está acompañada por otras voces como citas en el cuerpo de la obra. Estas voces son, en su mayoría, los referentes argentinos que Toriz ensaya en la obra: Witold Gombrowicz, Héctor Murena, Mauricio Kartún (entrevista), José Edmundo Clemente y Juan Rodolfo Wilcock. Otros autores citados son Roland Barthes, Michel Foucault, Jorge Luis Borges, Rubem Fonseca, Octavio Paz, Samuel Covarrubias, José Luis Romero, Guillermo Piro, Carlos Fuentes, Fernando Pessoa, Mafalda, Sergio Pitol, Gorelik, Edgardo Cozarinsky, Jerome David Salinger, Adolfo Bioy Casares, José Gorostiza, Juan Villoro, Franz Kafka y David Harvey. Estas son las voces incidentales (fragmentos) en la constitución de los diarios, de las crónicas y las reflexiones.

En la revista *Letras Libres*, Fernando García Ramírez destaca los recorridos del escritor, el de ser espectador y participar en eventos cotidianos de Buenos Aires, pero principalmente enfatiza el conjunto de estampas, de retratos que adornan el andar de Toriz:

La ciudad alucinada, colección de estampas sobre Argentina y los argentinos, es un libro entrañable. Descuidado a veces, inspirado otras [...] Un libro fresco, por momentos grandilocuente (“escribir es darse cuenta de que la tierra es un abismo y la conciencia su cáncer fulminante”) y con frecuencia arbitrario, desbordado, incluso banal (“escribir es una manera exquisita de mentar madres”) [...] Toriz recorre Argentina, padece la “contundente homogeneidad” de su comida, asiste al fútbol, camina sus calles, frecuenta sus bares y sus bibliotecas. Toriz ve y se transforma con lo visto. En su exilio autoimpuesto ocurre “la transformación del sujeto en sus multiplicidades, en esos otros que lo habitan” [...] Si las observaciones sociológicas de Toriz pecan de superficiales, *La ciudad alucinada* en cambio ofrece magníficos y penetrantes retratos literarios de escritores poco frecuentados más allá de sus fronteras. Autores como José Edmundo Clemente, Juan Rodolfo Wilcock, Héctor Murena y, por encima de todos ellos, Witold Gombrowicz, que fue, a decir de Ricardo Piglia, el mejor escritor argentino del siglo XX. (García Ramírez)

Alejandro Badillo en la reseña “*La ciudad alucinada* de Rafael Toriz” describe ésta obra como:

Un diario que funciona como el andamiaje principal que se expande en distintos elementos: reflexiones, cuaderno de viaje, pintas en las calles, confesiones y biografías de escritores. Es inevitable pensar, por el estilo de

Rafael Toriz, en autores como W.G. Sebald y, entre nosotros, a Gabriel Bernal Granados. Ambos ensayistas parten del devaneo, convierten la experiencia del viaje en un mero pretexto para la reflexión y la búsqueda de nuevos significados. (Badillo)

Badillo visualiza a la obra como experiencia de viaje. Conviene destacar esto porque desde la deriva, las calles, el tránsito, son una especie de mapa azaroso que está en constante curso hacia la búsqueda de nuevos significados y reflexiones.

Como se ha observado, ninguna de estas reseñas recurre a un sólo género para definirla. No sólo es un diario o un cuaderno de viaje rodeado por el ensayo (como constantemente se hace alusión), a su vez es una obra siempre en tránsito que decide un lugar (Buenos Aires) como principio y fin. Si bien *La ciudad alucinada* tiene como centro a Argentina, también México tiene presencia en las reflexiones de Toriz para generar analogías con su experiencia en el país suramericano.

Para el análisis de esta obra, se proponen hacer las siguientes lecturas de *La ciudad alucinada*:

En “Escritores alucinados” se revisarán todos aquellos escritores y lecturas que Rafael Toriz lee, consulta y convive para el desarrollo de su diario y para las reflexiones plasmadas en los fragmentos. Los temas que se abordan en este apartado son la nacionalidad, el viaje, la migración, el destierro y la soledad. Es importante para la hipótesis desarrollada hacer esta lectura para consolidar la idea de identidad que manifiesta el autor desde su escritura.

En “Una entrevista y otros ensayos”, se propone revisar “No somos otra cosa que el sueño del inmigrante” Entrevista con Mauricio Kartún. El que construye” y los ensayos “Para llegar a un choripán” y “Viaje por la ciudad a lomo de dos caballos”. La idea de esta

otra lectura es mostrar el desarrollo de la identidad en Argentina desde la inmigración, el por qué Toriz desea en su obra puntualizar este ideal y exponer el significado que el autor le atribuye.

En “Lecturas en *La ciudad alucinada*: Fragmento, deriva y ciudad”, se describirán las características estilísticas de la obra, los recursos literarios, el significado de la hibridación del texto y la importancia del fragmento y la deriva para corroborar si *La ciudad alucinada* es un ensayo que recupera y confronta el tema de identidad desde los distintos registros.

3.2. Escritores alucinados

En *La ciudad alucinada*, Rafael Toriz ensaya temas como la inmigración, la migración, el exilio, la identidad, la soledad, la ciudad y la escritura a partir de ensayistas como Witold Gombrowicz, Héctor Murena, José Edmundo Clemente, Juan Rodolfo Wilcock y, en breves líneas, Jorge Luis Borges y Germán Magiori.

A partir de su experiencia de viaje en Argentina, Toriz se apoya en estos autores para comprender su tránsito en el país sudamericano y reflexionar sobre su escritura. Parte de la idea de la totalidad sin centro y la búsqueda constante de la identidad.

En “Peripecias de un extravío. El desembarque”, Toriz aborda aspectos importantes de la obra de Gombrowicz y las pretensiones y alcances en la creación de un diario. Para Toriz, la obra de Gombrowicz es “excéntrica, metiche, apátrida-metafísica, que es en sí, el ejemplo del exiliado por error” (27). La idea que hace mella en este texto y en sí, en todo el libro, aparece a partir de un constructo de Gilles Deleuze “lo *informe* y lo *inacabado* como correlato de la vida” (27). Valora la obra de Gombrowicz como imperfecta e inconstante para formular, desde la escritura, lo contingente.

Para Toriz es necesario deslindar la nacionalidad de Gombrowicz ya que, sabiendo de su viaje desde Polonia a Argentina, el polaco cuestionaba ese país en constante ausencia: “me gusta la Argentina, la aprecio [...] Sí, ¿pero, qué Argentina? No me gusta la Argentina, la desprecio [...] Sí, pero ¿qué Argentina?” (28).

Ante este cuestionamiento, Toriz explica que Argentina es un país siempre en vías de construcción, en “perpetua obra negra” (32) y que esto no es propio de Argentina, también de otros países de América Latina y de algunos países periféricos de Europa.

Por otro lado, Toriz comenta que a partir del diario, Gombrowicz consiguió ser personaje de sí mismo:

la publicación de un diario permite la comprensión del autor como ficción y establecer una indistinción literaria -lúdica, lírica y hasta política- entre los dominios de lo público y lo privado. Escribir diarios hace de todo testimonio una narración que torna indisolubles y evanescentes las fronteras entre lo real y lo imaginario, hilvanando con delicadeza la figura del autor, el narrador y el personaje en un laberinto verbal de representaciones lingüísticas, psicológicas, alegóricas y desquiciantes de profundo contenido literario. Basta recordar la apertura de su *Diario*: “Lunes yo. Martes yo. Miércoles yo. Jueves yo” [...] Leer a Gombrowicz -hágase la prueba- es una experiencia que mueve a pensar, a sentir y a criticar con renovada y escurridiza certidumbre. (29-30)

Esta reflexión es una clave de lo que comienza a suceder en *La ciudad alucinada*. Toriz ve en el diario una experiencia (como el viaje) que está siempre en incertidumbre, que no tiene fronteras creativas y que hace hincapié en la necesidad de la crítica y de la reflexión.

En este texto la idea de la identidad argentina resulta una analogía de la escritura del diario: es la identidad argentina informe, inacabada e inconstante, similar a la escritura de un diario, donde el autor es narrador y personaje, indisoluble y evanescente, relaciona lo real y lo imaginario desde el laberinto verbal.

En “Enemigo íntimo. El que confronta” recupera la aportación intelectual de Héctor Murena. En éste texto aborda el significado de Argentina desde su migración, su complejidad social y lo que parecería un territorio perdido. Da cuenta del “pensamiento americano” y su europeización, concluyendo que mirar hacia Europa es sentirse desterrado. El texto en el que se apoya Toriz es *El pecado original de América*, señalando la complejidad de las periferias o la ausencia de provincias:

Sino incluso por el caso de la Argentina misma -como revelan las provincias de Tucumán, Salta y Jujuy e incluso la mayor parte del área conurbana bonaerense-, que existe como una complejidad social riquísima y negada más allá de la Capital Federal, ese territorio perdido y cercano a la Luna que los capitalinos denominan, no sin desprecio “el interior”; ignoto territorio donde se bebe Fernet, se habla distinto y la gente nace con cola. (43)

Este texto dialoga con la puesta en escena *El niño argentino* de Mauricio Kartún, obra que influyó en las reflexiones de Toriz sobre la identidad argentina y de la que hay una entrevista en *La ciudad alucinada* que más adelante se comentará.

En el texto se recalca la idea de que el interior no está en ningún lado. Para Toriz las palabras de Murena son irresponsables puesto que su problema radica en su falta de documentación sobre las diversas realidades latinoamericanas que precedían al autor y que, por lo tanto, da cuenta de su complejo de inferioridad y altanería. Cuestiona que el escrito de Murena niegue o ignore los antecedentes de América, como las culturas

mesoamericanas, y eso provoca tanto una anulación del pasado como de la identidad. Esto matiza la pregunta: ¿cuál es la idea de identidad del argentino?, ¿cómo se define el argentino?, ¿por qué esa necesidad constante de compararse con las condiciones y conductas europeas?, ¿por qué América debe voltear siempre hacia Europa? Toriz distingue lo siguiente:

América es una máscara hecha de diversos rostros que cubre y descubre pasados que son presentes, y presentes que son pasados: transparencias aparentes. [...] El problema de Murena, en algo parecido al de Martínez Estrada, radica en que fue incapaz no sólo de documentarse [...] sino que tampoco abrió los ojos ante el hecho efectivo del mestizaje en su país, particularmente en la provincia, esos reductos alejados a los cuales buena parte de los capitalinos, incluida la intelectualidad de punta, ni siquiera consideran argentinos. [...] En *El pecado original de América* lo que vemos es un símbolo huérfano representado por una ciudad incapaz de construir un país a su medida, navega todavía entre el desarraigo y la intemperie como aquellos navíos abandonados a la voracidad de los mares. (46,47,49)

Toriz vislumbra la ciudad de Buenos Aires y la provincia argentina como un conjunto huérfano en el que la identidad naufraga hacia ningún lado desde ningún origen. Acentúa la crítica de la negación no sólo del antecedente identitario de los argentinos sino también la negación de ellos mismos en la actualidad.

“El silencio de los solos. El que se olvida” reflexiona sobre el libro *Historia de la soledad* de José Edmundo Clemente. Toriz la define como “temblor trepidatorio” y como “enciclopedia del olvido” (85). *Historia de la soledad* discurre sobre los olvidados de la humanidad: Tutmés, Meliso de Samos, Diofanto de Alejandría, Robert Hooke, Demódoco

de Corcira, el relato de Jonás y la ballena, entre otros. Para Toriz es un libro destinado a la desmemoria, un libro olvidado. Si en los ensayos anteriores discute la falta de identidad, la negación y lo informe e inacabado, en este, la soledad se invoca como camino para rectificar los huecos de la historia, es decir, los huecos del olvido. También muestra a la soledad como privilegio y desgracia y un constante andar de delirios y esperanzas:

La soledad del ser humano es el evangelio de las religiones y las literaturas, de los delirios y esperanzas, de los amores y la noche. La soledad es un privilegio cuando ésta es escogida libremente y una terrible desgracia cuando se torna una realidad excluyente que nos condena a nosotros mismos a cargar con el desprecio de los otros. [...] La soledad es el camaleón que descubre las miserias y terrores de los hombres. [...] “el infinito es uno de los nombres de la soledad, porque la soledad no dura un tiempo dado, si no la distancia de un camino. Por eso sentimos la soledad como si la anduviéramos” [...] la historia, como la vida, está tejida con los huecos de su olvido. (89)

Quizá, en la reflexión de Toriz, sea la soledad el camino ideal para llenar esos huecos de intransigencia, los huecos que no consolidan esa concepción de identidad argentina y, por ende, latinoamericana. Andar la soledad, como la distancia de un camino, también hace considerable el devaneo, de ahí la condena o el privilegio. La falta de identidad, el silencio (la soledad) forman parte de lo incluyente o lo excluyente.

En “Un bosque de árboles extraños. El que desprecia” Toriz continúa con esta idea del camino hacia lo que probablemente es el desconcierto. Retoma a Juan Rodolfo Wilcock para ensayar sobre las ideas del infierno, lo fatal y lo siniestro: *“En el mundo existen momentos y circunstancias que nos recuerdan que la vida es un sitio poblado de monstruos*

y de espectros en donde el único sendero posible es el trazado por las migajas de pan hacia la boca del infierno” (111, *cursivas en el original*). La reflexión se sitúa en lo trágico de vivir perdidos y la literatura, citando a Wilcock, es el “arte supremo de la crueldad” (112).

Para Toriz, después de leer a Wilcock, el infierno es “morada del viajero” (112) y, por lo tanto, leer a Wilcock es una lectura que nos atraviesa: La obra de Wilcock “funciona como un deslumbramiento fatal que nos entrega una imagen siniestra de la realidad y el mundo en un estanque de aguas irresistibles” (113-114). Para Toriz, las palabras de Wilcock destruyen.

Esta destrucción generaría en Wilcock el desdoblamiento. Si el diario, como antes se ha mencionado recordando a Gombrowicz, va a permitir que en el texto tanto autor, narrador y personaje se enfrenten con certidumbre, en Wilcock la literatura también le permitiría convivir con otros personajes ficticios:

En las páginas de ese mismo periódico apareció también un tal Matteo Campanari, periodista que solía desacreditar las opiniones de Wilcock y a quien éste le replicaba de encendida manera y se trezaban en debates que en algo recuerdan a los sostenidos entre Álvaro de Campos y Ricardo Reis, sobre todo al igual que en el caso de Pessoa, Campanari no era otra cosa que un desdoblamiento de Juan Rodolfo. (117)

A diferencia de Gombrowicz, Wilcock sale de Buenos Aires para abandonar tanto su patria como su lengua y esto, para Toriz, supera el análisis y el juicio literarios. La conciencia de escritor europeo, el ambiente familiar políglota y el cosmopolitismo de Buenos Aires motivaron a Wilcock a conocer el mundo. Para Toriz, la disposición “natural” de una parte de la sociedad argentina de *sentirse o saberse* europea influyó en el escritor para

identificarse como europeo por elección. Así, Wilcock se define como “la figura despiadada del exiliado radical” (121).

Para Toriz el interés de la literatura de Wilcock se centra en los personajes y circunstancias crueles. *La sinagoga de los iconoclastas*, *El estereoscopio de los solitarios* y *El libro de los monstruos* invocan una enciclopedia del infierno triste y brutal. En este infierno, en esta enciclopedia, según Toriz, podemos reconocer nuestra miseria condenada a la soledad y, por lo tanto, lo que habitamos no es fantasía, sino lo funesto, el infierno, la humanidad.

La perspectiva de este ensayo sugiere esta idea de la conversión en lo perdido que devendrá en la conciencia moderna. Como sugiere Toriz, citando a Foucault, “lo irregular, lo desviado, lo poco razonable, lo ilícito y también lo criminal” (123).

Estas ideas se complementarán brevemente en un fragmento del diario que ensaya a Borges y a Germán Magiori. En “*Díscolo. Septiembre, 2009*”, Toriz resalta que Buenos Aires es un lugar “de tipo metafísico absolutamente distinto al terror que viven sus clases bajas, marginados, políticos, prostitutas, empresarios, travestidos y demás personajes, entre corruptos y miserables contenidos en esa galería de esperpentos” (141). Toriz justifica esta idea a partir de la lectura de *Entre hombres* de Magiori mencionando que los personajes de la Argentina son despojados de la humanidad por lo que la vida puede ser un infierno interminable (141).

Retoma en este punto el espanto de Borges, es decir, el de las batallas perdidas de los ancestros y las causalidades de la historia. En el caso de Magiori, el espanto es más un estremecimiento violento que en muchos casos, nos une con la ciudad.

3.2.1 Una entrevista y otros ensayos

La entrevista “No somos otra cosa que el sueño del inmigrante. Entrevista con Mauricio Kartún. El que construye” y ensayos como “Para llegar a un choripán” y “Viaje por la ciudad a lomo de dos caballos”, tratan sobre la cotidianidad argentina. La entrevista a Mauricio Kartún explorara elementos de identidad, migración, exilio así como los fracasos argentino y mexicano.

La temática de la obra *El niño argentino*, de Kartún se genera a través de una vaca, la cual, es una metáfora de Argentina y presenta la obra parte de los sectores sociales del país sudamericano. La vaca es una herida, un reflejo de los sectores sociales.

Para Rafael Toriz, la cultura mexicana y la argentina poseen diferencias bajo la palabra porteñidad. Se asume a México como un país acostumbrado a la derrota desde el campo del futbol hasta en el aspecto histórico. Sin embargo, la cultura argentina se asume ganadora, como ocurre en el futbol y en el arte pero en su historia le es dudosa. Para Toriz, *El niño argentino* le preocupa por la exposición de la historia argentina como una derrota. Esto, lo explica Kartún de la siguiente manera:

Nosotros no somos otra cosa que el sueño del inmigrante que niega el pasado, que se establece en un lugar con esa idea curiosa de “hacer la América” [...] los dos pensamientos claves que se enfrentan en nuestro pensamiento son el *hacer* y *estar* [...] el que habita y comparte con el espacio y este otro pensamiento del inmigrante que es hacer al espacio [...] y pensar además en términos de triunfo y pérdida continuamente cuando se va venciendo a ese espacio, cuando se va dominando. Creo que en la Argentina prevalece ese pensamiento del inmigrante, que es un pensamiento ingenuo. [...]

Siempre piensa en el presente, en algo muy inmediato. En ese sentido me parece que la Argentina tiene cierto pensamiento fantasmagórico con relación a sí misma. (65)

En este sentido se habla de una Argentina ávida de configurar y manipular el espacio. Existe, para Kartún, un momento determinante en la historia argentina. Las familias ricas, al no gastar su dinero daban al viaje la importancia de desahogo de riqueza, razón por la que Argentina contiene varias colecciones de arte. En *El niño argentino* una familia lleva a una vaca en un barco para tener leche fresca, lo que, para Kartún, es un disparate de lo que él llama “el carácter argentino”. Reza una frase “rico como un argentino” (66) y explica los dos significados de la frase:

Por un lado, rico hasta lo incalculable y por otro lado esa disposición absoluta de mostrar que lo era. Esa conjunción arma de alguna manera ese territorio fantasmal dentro del cual las derrotas se viven de una manera tremendista, de manera horrorosa a veces negada, a veces escondida, a veces transformada en otra cosa. La derrota pensada en realidad como una forma de triunfo sectorial. (66)

Toriz recalca la idea del centralismo, lo que él llama “el interior como un no lugar” (66). Para Kartún una frase que resalta esa postura centralista es “Dios está en todos lados, pero atiende en Buenos Aires” (67). Es en este momento cuando se acentúa la idea de ciudad en Argentina:

Esta es la ciudad puerto, resultado de un diseño político y económico perverso en el cual todas las líneas del ferrocarril llegan a la capital. [...] El interior, desde la mirada porteña, no está en ningún lado, el interior no existe, no es otra cosa que una fuente generadora de energía. (67-68)

Sobre la conducta, principalmente de la clase media argentina, Toriz pregunta si Buenos Aires (en concreto) es un territorio racista o clasista o ambos por lo que Kartún da cuenta de esa mirada a las clases discriminadas:

Hay una presencia tremenda del pensamiento racista y de las prácticas clasistas. Curiosamente, dentro mismo de aquellas clases que son discriminadas. Son presencias ciertas. Muy presente en los sectores de la clase media, en la clase media empobrecida a niveles paupérrimos, pero que de todos modos sigue hablando de su condición blanca y europea. [...] Lo que es curioso es que vas a encontrar dentro de los habitantes de la villa hablar de negros villeros, una curiosa zona de discriminación hacia sí mismos. (71-72)

En esta entrevista se encuentran elementos que apoyan la primera lectura (la de únicamente los ensayos) y se muestra que hablar de Argentina en concepto de identidad de un territorio falto de identidad. La pregunta es, ¿por qué se incluye esta entrevista en el cuerpo de la obra? Si bien las temáticas concuerdan, una posible respuesta es que tanto la literatura como la dramaturgia poseen particularidades que advierten los mecanismos sociales que se generan en las ciudades latinoamericanas, en este caso, Buenos Aires.

En los ensayos referentes a los escritores alucinados, se presentan elementos generales como soledad, olvido, fracaso, nula identidad, infierno, naufragio y es, con esta entrevista, en la que todos estos elementos muy brevemente se abordan y responden la inquietud de Toriz. Parece que *El niño argentino* resume ese principio de identidad argentina que finalmente naufraga, discrimina, es decir, la identidad argentina es únicamente la identidad de inmigrantes y sucede lo mismo con todos los países de Latinoamérica.

“Para llegar a un choripán” dilucida lo que Toriz llama la psicología de las naciones, es decir, la cocina. En él, compara en un principio los entrecruces gastronómicos de las comidas china, mexicana, francesa, peruana y la del Indostán para abordar la homogeneidad de la cocina argentina. Muestra al choripán como experiencia “franca y contundente” (37) sus características de locación y sus variedades:

No por nada el consumo del chori, tradicionalmente, acontece como rito: el lugar por experiencia del bocado es la cancha o el asado. Asistir a un partido de futbol en la Argentina es comunicar con la esencia inconfundible del embutido frito [...] He tenido la fortuna de probar algunos panes de tersa suavidad en los Bosques de Palermo, de madrugada, a la salida de un boliche, y he degustado otros en lugares inciertos de la costanera [...] el parrillero argentino está dedicado a una noble y efímera proeza: la confección del alimento ahíto de grasas trans que dotará de sabor y sentido a los días de la memoria. (37-38)

Este ensayo que parecería alejado de las temáticas anteriormente abordadas, a través de la idea del choripán como conjunto homogéneo gastronómico, da cuenta de ese callejón incierto de la identidad argentina. El aferrarse a una sola base (que todas las líneas de ferrocarril conduzcan hacia el centro como único lugar o un choripán) dan cuenta de pasos lentos inquietos en el pensamiento modernizante de los argentinos, es decir, el olvido.

En el ensayo “Viaje por la ciudad a lomo de dos caballos” convive en ese parte de homogeneidad con el choripán. En este caso se reflexiona sobre “La Rana”, el Citroën 2cv que, como menciona Toriz, es “el coche nostálgico por antonomasia de la República Argentina” (90) y es capaz de inmortalizar su homogeneidad: “Como sucede con todo auto simpático y alegórico, el dos caballos estaba llamado a inmortalizarse en alguno de los

nobles nichos de la cultura popular” (92) cumpliendo el lema: “una herramienta hecha para durar” (83).

3.3 Lecturas en *La ciudad alucinada*.

3.3.1 Digresión y experimentación: el fragmento.

En *La ciudad alucinada* pueden entrecruzarse tres lecturas: la escritura y la literatura donde el autor hace uso de la digresión, brevedad, lenguaje de humor, experimentación, ocio y la escritura del yo, la lectura de Buenos Aires como ciudad posmoderna y las inquietudes personales del autor.

Estas tres temáticas son abordadas bajo el recurso estilístico del fragmento lo que va a generar la multiplicidad de interpretaciones y, por lo tanto, la autonomía de las tres lecturas posibles. Como se mencionó antes, Toriz en los fragmentos salta entre los temas rompiendo la continuidad narrativa, lo que va a generar cambios instantáneos en el tiempo y espacio de la obra. Como accidente o como fractura, Toriz impulsa a pensar que es con el fragmento la única forma posible de escribir y reinterpretar la posmodernidad. Si bien en *La ciudad alucinada* hay una insistencia por hallar un centro, la obra se abre por otras vías hacia un indeterminado fin. En este, los fragmentos no diseminan del todo la temática pero sí producen la inestabilidad, la indecibilidad y la indeterminación.

Quizá en ésta temática es donde los fragmentos se pueden considerar más inestables. La necesidad por la escritura y la confusión por la escritura ensayística asume en Toriz un problema de sentido ligado a su experiencia de viaje: “Algo más fuerte que yo me mantiene atado al testimonio, a la necesidad de escribir, de interpretar. Lo verdaderamente importante no se escribe nunca” (19).

La pregunta con la que iniciaría esta temática es ¿qué es aquello más fuerte que lo mantiene atado al testimonio? Toriz llega a Buenos Aires y puede pretender encontrar ésta respuesta. Hay un desconocimiento que comienza a alterarse en su experiencia de viaje y le inquieta la idea del “no lugar” el cual tiene sus virtudes como la posibilidad de la narración:

Vivir la vida desde la narración nos ubica irremediabilmente fuera de ella.

Narrar-*nos* da la posibilidad de perspectiva que desde nuestra circunstancia nos escinde del mundo.

Narrar es vivir fuera de foco, en el *no* lugar.

El lugar de las palabras y todas sus historias es la dimensión desconocida.

(52)

Toriz enfatiza la vivencia de la vida en el aislamiento desde la narración. Narrarnos nos divide y nos aproxima a terrenos desconocidos. El “yo” de Toriz decide ir hacia ese lugar de las palabras, donde no existe rumbo y donde la apuesta, recordando los ensayos anteriores, va hacia el naufragio, hacia la soledad, hacia la incertidumbre. Esta sensación estará refugiada en la literatura. Si para Toriz lo verdaderamente importante no se escribe nunca, la literatura será: “el testimonio de lo inconmensurable, de lo que no pudimos *decir*” (55). Así, Toriz ve en la literatura la posibilidad de testimonio y esta puede ser franqueada o bloqueada: “La literatura, desde luego, es proyección y testimonio, pero en el intermedio aparece el narrador y los personajes y todo lo descomponen, deformándolo” (60).

Toriz comienza a frecuentar las contradicciones de la escritura. La incertidumbre y la inestabilidad, confirman ese “no lugar” desde la narración, desde la soledad y el aislamiento:

Escribo para desfondarme, para triturarme, para recordar que estoy equivocado.

Escribo en contra mía porque la batalla contra los otros no vale la pena.

Cuando fui consciente del mundo ya todo estaba roto. (76)

El conflicto, la escritura como trituración (también en otros fragmentos, define su escritura como fuego, como ceniza: “toda obra, mi obra, habrá de resolverse en las cenizas” (73), muestra el sentido de que para Toriz en la escritura no se escribe lo verdaderamente importante, que la escritura es un acto subversivo, un atentado.

Toriz ve en la ciudad su escritura. La ciudad le provee la fuga, en la que puede reinventar no sólo su escritura sino también puede reinventarse a sí mismo: “Como la ciudad, mi escritura es una intuición, una sospecha y una fuga [...] La ciudad es el cuaderno en el que escribimos y borramos nuestro nombre” (102). Es en este momento cuando Toriz ve en la escritura un pequeño triunfo. La metáfora de ciudad y escritura, la fuga de las palabras y la reinención serán ese minúsculo acento que lo ata al testimonio: “Es indispensable recordar que cualquier momento dedicado a la escritura, por minúsculo que sea, es una victoria sobre el mundo, sobre los otros y sobre uno mismo” (104).

Para Toriz la literatura es una prueba de perversión e inutilidad (105) pero tiene una justificación, es, en el “peor de los casos”, compañía (104) y “la historia que necesitamos para seguir con vida” (108).

La ciudad alucinada es una metáfora de la escritura, una obra negra que está constantemente en construcción y reinención y que en ella se justifica el recurso del fragmento para consolidar lo que sí se puede decir:

Mucho se ha dicho, y con acierto, que el amor y la felicidad son siempre momentáneos, que lo más pleno de la vida se da solo por jirones, a fragmentos. Escribo entonces para llenar con algo las inmensas oquedades que existen en el medio. (109)

Las oquedades serán llenadas con las palabras, con la experiencia en la ciudad y, en el diario, se generará la posibilidad de cometer el engaño. La fuerza que ata a Toriz a la escritura es la necesidad de reinvención, la necesidad de viajar, de hacer de cada experiencia una experiencia de lectura y construir, aún desde el aislamiento, un interior desbocado, una intensión de despegue: “Escribir un diario tiene mucho de novela. Viajar dentro del viaje, como escribir que se escribe, es construir paisajes interiores. Despego” (140).

La intensión de Toriz es vivir en la narración (fuera de la vida), narrarse, incendiarse viviendo sin certezas, en incertidumbre: “Ardo. Me disperso. [...] Mi vida es una novela” (143) y andada en soledad, esa novela también es el naufragio, el exilio, el incendio, las cenizas y la reinvención hacia el olvido.

3.3.2 Una ciudad argentina alucinada

En *La ciudad alucinada*, se brinda una descripción de Buenos Aires a partir del diario y el fragmento. Toriz indaga sobre esta ciudad y al transitarla tiene la certeza de “quien ya no espera nada” (12). Así, Buenos Aires será el territorio adecuado para transformar las inquietudes del autor. Buenos Aires será para Toriz, incertidumbre. Toriz ve Buenos Aires desde tres perspectivas: Buenos Aires y la idea de capital europea en Latinoamérica, Buenos Aires como experiencia y Buenos Aires como escritura.

Desde la idea de Buenos Aires como capital europea en Latinoamérica (haciendo a un lado los ensayos anteriormente analizados) Toriz enfatiza la importancia de no ignorar que Buenos Aires era considerada la ciudad más europea del continente y que esto no sólo es favorecido por relatos de extranjeros sino que es nutrida por la vanidad “profunda y superficial” (98) del propio porteño.

Buenos Aires se presenta como mezcla profunda de ciudad afrancesada, italiana e hispánica y, a veces, británica. Por lo tanto, Buenos Aires es una “estancia europea” (99) que acentúa su singularidad con otras capitales latinoamericanas. Para Toriz esto también es la singularidad del porteño y la belleza de Buenos Aires.

Para entender la configuración cultural de la ciudad en los siglos XIX y XX, Toriz, cita a Gorelik y menciona que es sumamente importante considerar la dinámica migratoria, el desinterés por lo que sucede fuera de la Capital Federal y su nulo cambio en la representación de sí misma como ciudad europea (100). La idea que se suscitó en estos siglos de que Argentina sería uno de los países más prometedores del orbe se vería minimizada por el carácter europeo, clasista, centralista y provinciano de Buenos Aires sin dejar de lado la recepción migratoria que alteraría el espacio urbano:

[Buenos Aires] no sólo no ha querido ni ha podido ser la capital que debería, sino que como si de una ciudad medieval se tratase, la Reina de la Plata se ha amurallado al interior de la avenida General Paz, extensa circunvalación de más de casi 25 kilómetros que separa el adentro del afuera de una manera categórica, lo que impide para bien y para mal la experiencia metropolitana de una población en crecimiento [...] el Gran Buenos Aires es un territorio quebrado, morocho e injusto, doloroso y horrendo. (101-102)

El territorio quebrado, el territorio fragmentado se presenta desde las réplicas (europeas y latinoamericanas) de otras ciudades en territorio bonaerense. Esto es importante ya que en el posmodernismo, las réplicas de espacios fundamentan en espacios similares, diferentes experiencias. Ejemplo de esto es cuando Toriz, en San Telmo, recuerda otras ciudades: “San Telmo, durante el día, es un apacible y bohemio barrio porteño, con sus tiendas de

antigüedades, restaurantes para turistas y sus calles encantadoras: en alguna medida- valiosa por diferente- recuerda a Montmartre mucho más que a Coyoacán” (127).

Buenos Aires reproduce otros rostros y escenarios diversos. No sólo no es la capital que debería ser sino que ahora es más “un encierro comercial a campo abierto” (137), una ciudad europea olvidada en “este continente de salvajes” (99).

Tomando en cuenta esto, Toriz define a Buenos Aires como un lugar en el que no se sabe exactamente dónde se habita, en dónde se está y cómo se debe actuar en ese lugar:

Impávido, mi único deseo era disiparme en una ciudad desconocida, alejado de todo y de todos para beberme la ciudad a lo largo de mi estancia. Sería, para beneplácito de mis arrebatos románticos, el hombre que se encuentra “solo y sólo espera”. (12)

Buenos Aires como experiencia puede observarse desde el tránsito, el cambio, el movimiento constante, el collage y la temporalidad en territorio bonaerense que generarán en el autor experiencias distintas tanto en la estructuración del sentimiento como en la transformación ante el espectáculo vacío (espacio urbano). Toriz explica que Buenos Aires es una ciudad que se replica a sí misma pero que la temporalidad la hace diferente:

Aún no sabía que todas las ciudades son un desplazamiento y que el ojo que las mira también es transformado por todo aquello cuanto observa.

Esta ciudad contiene una réplica de sí misma que contiene otra réplica exacta. Es la temporalidad la que las torna diferentes; “una ciudad inestable y atroz reposa muda y quieta, dentro o debajo de las otras” expresó Ezequiel Martínez Estrada. (12, cursivas en el original)

Para Toriz, Buenos Aires también es la imposibilidad, un cuerpo que difícilmente metaboliza y que representa el encierro de la libertad en el espacio abierto (espectáculo vacío). La ciudad es dinámica y no existen límites, se vuelve infinita y, a su vez, laberinto:

Este lugar es el testimonio de algo que no ha sido, pero que desborda potencia [...] Pensar la ciudad es entreverar el amor y el odio en una región que deviene hogar y mazmorra, sitio de libertad condicionada y encierro abierto para el hombre que la habita [...] Sujetos limitados, incapaces de metabolizar la metrópoli, de seguir su aceleración e incluso imposibilitados para testimoniar su desaparición [...] la ciudad es la *mátrix* y sus ciudadanos somos, en su espesa mayoría, meros transeúntes inconscientes de su lugar, su poder y su injerencia en el acontecer de la urbe. (25,52,53)

Para Toriz, la ciudad debe entenderse como un “*instante de su acontecer*” (137) en el que existen aceleraciones y contingencias. Estas se observan, por ejemplo, en las urbanizaciones cerradas y barrios privados (cantris y diseminados) en el Gran Buenos Aires, donde se ven las diferencias de clase y pérdidas de experiencia humana, ocasionando “instantes recurrentes -entre otras- en los procesos de metropolización que ocasionan la fragmentación y la multipolarización de la vida en la ciudad” (138). Otro ejemplo de ello, son los habitantes que no viven en el centro, que están en la periferia, que rodean el perímetro de la gran ciudad (o de las grandes ciudades) y van a perseguir, como menciona Toriz, una utopía.

Considerando que la ciudad es un instante de acontecer, Toriz tiene la necesidad de relatar ese acontecer en el desplazamiento y en la transformación. Está ávido de reconocerse en el espacio pero fracasa en ese lugar que le es infinito:

Somos las ciudades, los espacios y los tiempos superpuestos. Somos todo lo que fuimos habitamos [...] Soy el que he sido, el camino que intuyo y el que borro. Soy lo oculto [...] Soy Xalapa, Buenos Aires y el Distrito Federal. Soy el perdido de Ámsterdam y el que se bebió, en una sola noche, las botellas de Madrid. [...] Soy el ausente, el fantasma, el que se ha ido. Soy un manantial de peces nocturnos que no quiere perder la corriente y sabe que habrá de disiparse como un cardumen en el desierto. Soy todo lo posible y el infinito que me inunda es este instante. (77)

En este fragmento reflexiona sobre otros lugares en los que lo único que prevalece es el testimonio. Se sabe Toriz oculto, ausente, donde lo único posible es andar la ciudad para disiparse en un lugar que parece ser de nadie. Por lo tanto, los espacios son únicamente testimonio, memoria y es ese el único instante en que el autor es habitante. Si la ciudad es testimonio y memoria, para Toriz, la única forma de transitarla y habitarla es escribiéndola: “No tengo trabajo. Tengo una boca. No tengo dinero. Tuve un hogar. No abrigo esperanzas. Voy a escribir una ciudad. La tornaré una metáfora” (83).

A partir de esto surge el cuaderno alucinado en el que cual Buenos Aires es experiencia de escritura. Toriz hará de la ciudad un cuaderno, un diario de reflexiones, esperanzas, incertidumbres, fragmentos y collages para habitar. Sin embargo, esa ciudad, ese cuaderno, es obra negra: “Como la ciudad, mi escritura es una intuición, una sospecha y una fuga [...] La ciudad es el cuaderno en el que escribimos y borramos nuestro nombre. Todos somos un territorio en obra negra, un encadenamiento de casualidades” (102). Para Toriz, el acontecer de la ciudad está en el cuaderno, en la escritura.

El instante, el acontecer, la escritura y la ciudad son una fórmula de convivir con la incertidumbre desde la dispersión, desde la palabra. Si la ciudad es escritura, para Toriz, la vida será una novela fragmentaria, contradictoria en el laberinto:

La vida es una novela, una suerte desquiciada de crisoles alucinantes y sensaciones contradictorias: mi existencia ha sido trepidante, desconsolada y hasta dichosa. Soy un personaje dividido en sus esquirlas. Una conciencia en un laberinto de espejos: barcos henchidos con velas de lumbre. [...] Mi vida es una novela... Me encantaría titularla “La ciudad alucinada”. (143)

Si en la posmodernidad el ensayista se lanza al vacío, si el ensayo es el testimonio de los huecos que abandonan los medios oficiales, si el fragmento custodia al vacío, entonces la ciudad alucinada será ese espectáculo vacío donde el caos, lo efímero y fragmentario son, desde la incertidumbre, la obra, en este caso, el cuaderno y la escritura: el ensayo.

3.3.3 Naufragio: deriva y azar

El ensayar debe rodearse de circunstancias inventadas. La forma de inventar esas circunstancias, de engañar el tiempo, de ensayar en la ciudad se propone desde la deriva, el nomadismo. Toriz reconoce la importancia de este elemento. Desde la decisión de sus derivas en soledad, derivas a media jornada, en espacios imprecisos y citas posibles, el autor va a implementar en su escritura el azar.

El azar generará elementos creativos, brindará experiencias aleatorias en los espacios urbanos hacia el aprendizaje significativo, es decir, el ensayista concibe la experiencia de la deriva como una posibilidad para perderse. El ensayista renuncia y naufraga:

Buscaba a tientas la casa de Xul Solar y por causas ajenas a mi voluntad di con su ataúd, con una multitud desaforada, incontables descalabros y una ráfaga de balazos [...] Después de un tiempo considerable, me bajé desesperado porque tuve la certeza de estar perdido. Grata fue mi sorpresa al darme cuenta que por ventura del azar, había caído en mi destino. [...] Caminé eternidades buscando la casa, y de súbito, el barrio se tornó un entorno burgués con casas grandes, árboles hermosos e impecable limpieza. [...] Justo a la entrada de Laprida *La Bella* me topé con un vigilante amenísimo que celebró mi mexicanidad, compartió su pasión por Anthony Queen y finalmente se regocijó de felicidad al convidarme un cigarrillo. (12-13)

En *La ciudad alucinada*, la deriva y el azar se abordan con la necesidad de encontrar elementos que cambien el rumbo del aprendizaje significativo. Toriz busca en la deriva, acumular experiencias para transcribirlas y formular la suerte de su escritura. Describe en estos andares instantes, encuentra el acontecer preciso que sea trascendente para su cuaderno, para su escritura y para su obra. Los aconteceres como fragmentos, incidencias vivenciales que repercuten en la experiencia de viaje y en el significado del espacio urbano:

Entonces tomé un colectivo cualquiera -en esta ocasión sin dirección alguna porque estaba muy contento por la anécdota-, y grande fue mi sorpresa, luego de un largo camino, al pasar frente a una muchedumbre enardecida [...] Cinco minutos después estaba arrepentidísimo y ofuscado. Escuché disparos, vi rostros bañados en sangre, golpizas brutales, mujeres histéricas y me di cuenta, sin el menor romanticismo, que pisaba la ciudad de la furia.

[...] El ataúd de lo que quedaba de Perón iba y venía entre la turba, como un títere viejo. (14)

Toriz tiene la voluntad de perderse, de extraviarse como forma de aprendizaje siendo también la temporalidad, la experiencia: “Dejo todo en cuatro días merced del nomadismo que nos obliga a partir por razones que no nos pertenecen. El lugar es lo de menos, lo importante es caminar, así sea para sufrir.” (25)

Para Toriz, la deriva es completamente importante para el ensayo e incluso el laboratorio de todas las formas es, en Toriz, la experimentación más trepidante y estimulante aun cuando no lleven a ninguna parte:

Se nace con el corazón de un *flâneur*, con el templeamiento del vagabundo. Al estar en todas partes se termina por no estar en ninguna. De ahí que el único refugio, la morada posible, sean las palabras. [...] Podrá parecer ridículo pero la experiencia de escribir sin asideros, es decir, con absoluta impunidad, siguiendo direcciones que no llevan a ninguna parte -como un embriagado peatón sideral- puede ser más trepidante y estimulante que la experimentación de ciertas drogas, descartadas desde luego las opiáceas. (130-131)

La voluntad de perderse se concentra en Toriz como una necesidad para comprender esa imprecisión de lugar en la que están él y su escritura. Todo naufraga y en todo hay una oportunidad de perderse. El aprendizaje es lo imprevisto como lo es la incertidumbre: “La realidad es un océano de mareas imprevistas. O somos ahogo o somos naufragio. Abismo, un horizonte prometido: un barco a la deriva. En este mar hay cabida para todo y para todos. A excepción de la esperanza” (134).

Si caos, vacío, deriva, naufragio, la escritura como obra negra y el vagabundeo son rasgos de la inquietud por perderse, la deriva y la escritura, en *La ciudad alucinada* van a configurar la experiencia de la existencia.

Así, en *La ciudad alucinada* la deriva es importante porque dará en el autor la oportunidad de concebir su escritura fragmentaria como fuente de azar, de encuentro, de aprendizaje significativo. Toriz ensaya, desde el azar, esa otra configuración pendiente del ensayo. Si bien *La ciudad alucinada* está escrita sobre elementos tradicionales, también cuestiona su estructura. La obra no concluye, en ella hay venas que lleven a la periferia de esas otras lecturas posibles. Pide, en gran medida, no poseer un centro y extenderse, con la deriva, hacia lo inconcluso. Buenos Aires como ensayo urbano posmoderno a la deriva donde la identidad se escribe fragmentada.

CONCLUSIONES

En *La ciudad alucinada*, Toriz, en el acto crítico, está convencido de la relevancia de ensayar, ahora desde los andares sobre las ciudades posmodernas, el concepto de identidad.

Conforme la hipótesis planteada refiriéndose a *La ciudad alucinada* como un ensayo imaginado como territorio en el que, desde la experiencia urbana obtenida por Toriz en Buenos Aires, se recupera y confronta el tema de identidad, se embiste desde distintos registros y se propone poseerla desde el fragmento, el ensayo y el diario de viaje, se resuelve que efectivamente Toriz repiensa la identidad desde un territorio desconocido para él y que es válido redescubrirse en este desde el ensayo. Sin embargo, el ensayista da cuenta del vacío, del abandono, de la ausencia, de la incertidumbre y de la soledad que refleja Buenos Aires y por lo tanto, la única forma de reflexionar sobre la identidad es desde los huecos de las ciudades, desde el fragmento.

El autor no propone una forma distinta de abordar este tema, lo hace sí desde la hibridación, desde otros registros literarios y así puede concluirse que el ensayo, nómada porque convive con esas otras formas narrativas, sólo intenta entender el mundo pero no da verdades absolutas. La identidad la busca el autor pero le es imposible poseerla. El ensayista está dividido, como Toriz menciona, “por esquirlas” (143) y se define desde sus sensaciones contradictorias. La hibridación es incertidumbre como también lo es la identidad en la obra.

En *La ciudad alucinada* se reconoce la importancia del fragmento. Toriz proyecta el diario fragmentado debido a la inmediatez de la experiencia. El fragmento funciona por su relación con la ciudad. Como estampas, como collages en el espacio del texto, el libro se convierte en una bitácora de experimentación de y en la ciudad. El recurso del fragmento

beneficia a la obra en tanto a la posibilidad de otras lecturas, como se analizó anteriormente.

Así, la ciudad se convierte en Toriz en el laboratorio del ensayo. Si se piensa en esa insistencia de escribir una ciudad desde *Del furor y el desconsuelo* y comparamos la inquietud que se presenta en *La ciudad alucinada*, difiere el nombre más no el territorio: el único espacio posible de construcción es la escritura.

La ciudad es un cuerpo en todo sentido, nómada, vagabundo, errante, que deriva, que no está en un sólo lugar pero que reconoce el olvido como el único lugar. La ciudad, como el cuerpo, tiene la necesidad de convertirse en metáfora y sólo puede ensayarse en partes, en fragmentos. Los ensayos de Toriz recuperan la nostalgia para no convertir la ciudad en olvido. Los ensayos en cada capítulo sostienen una ciudad que está por derrumbarse.

Si la ciudad, como menciona el autor, es cuerpo y estrecha mirada y que, por lo tanto, es un territorio en obra negra, encadenamiento de casualidades, se advierte la concepción espacial como concepción del reconocimiento. Para el autor, la ciudad no debe dejar de explorarse como relato, como exposición desnuda, siempre cambiante y siempre incierta y, por ende, es constantemente transformadora, diferente, así también la identidad.

El autor enfatiza que sólo puede escribirse aquello que es capaz de abandonarse y las ciudades latinoamericanas padecen la desolación.

Toriz deriva como deriva su escritura. Escribe los azares, intenta distinguirse en su escritura. Apuesta al azar sus caminos para encontrar una ciudad desconocida pero se da cuenta que en muchas ocasiones su escritura se encuentra con otras ciudades, con similares experiencias.

Al llegar a Buenos Aires, Toriz quiere reconocer ese territorio como ignorado y sin embargo, con el paso de sus andares, reconoce que en Buenos Aires las experiencias son parecidas como en la capital de México, como en el propio Veracruz. De ahí el fracaso. Toriz busca nuevas experiencias y nota que el cuerpo (la ciudad) es el mismo en Latinoamérica. Si San Telmo parece Coyoacán, ¿cuál es la real experiencia de viaje, la verdadera experiencia de escritura, en este caso para el ensayo y en el ensayista?

Toriz tiene deseos de distinguir bajo reflexiones antropológicas, dramáticas y sociológicas las diferencias entre Argentina y México, sin embargo, sabe que las similitudes son más acentuadas que las distinciones. La posmodernidad se coloca de norte a sur invadiendo incluso la experiencia de escritura y ese es el fundamento por el que Toriz desea escribir la ciudad para no olvidar lo que la posmodernidad está por opacar.

Se insiste en que la ciudad sea real por la experiencia cuando la única posibilidad de mantenerla existente es a partir de la escritura. Pero esa ciudad no está más que hecha de fragmentos que dispuestos en la unidad, en el libro, crean esa otra ciudad, la que Toriz alucina pero que nunca ha sido.

Por lo tanto, Toriz parece que hace un llamado a escribir ciudades para mantener las distinciones y repensar la o las identidades. Las ciudades, para él, no pueden ser las mismas porque entonces la experiencia de la escritura fracasaría como han fracasado las ciudades latinoamericanas. De ahí que Toriz sostiene al fragmento como elemento de subversión, el azar como elemento de reconocimiento y la hibridación como laboratorio de experiencias, laboratorio de géneros y estilos literarios.

De igual manera, Rafael Toriz expone que únicamente desde el ensayo, la fragmentación y la deriva puede comprenderse la violencia que ejerce la ciudad sobre sus habitantes y, sin rutina.

Por lo tanto, *La ciudad alucinada* abre nuevas concepciones ante la violencia arquitectónica, urbana, abandonada, y acentúa las posibilidades del ensayo para abandonar el vacío en terrenos olvidados.

TRABAJOS CITADOS

Abenshushan, Vivian. *Escritos para desocupados*. Oaxaca: Sur+ ediciones, 2013.

Aullón de Haro, Pedro. "El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros", en *El ensayo como género literario*. Ed. Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2005. pp: 13-22.

Badillo, Alejandro. "La ciudad alucinada de Rafael Toriz" 24 de Octubre de 2013. Alejandro Badillo. 3 de Septiembre de 2014 <<http://ladobe.com.mx>

Bonavitta, Paola y Servín Valencia, Marcos. "Las ciudades de los excluidos en una latinoamerica posmoderna", en *KAIROS. Revista de Temas Sociales* 29 (2012).

Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1999.

Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. 2da edición. Madrid: Editorial Tecnos, 2003.

Cegarra, José Antonio. "Modernización, ciudad y literatura", 2002. Saber.Ula.Ve Repositorio Institucional de la Universidad de los Andes. 4 de Mayo de 2015 <<http://www.saber.ula.ve>

CONACULTA. "Rafael Toriz narra su experiencia alucinante de vagar por Buenos Aires", 3 de Septiembre de 2014 <www.conaculta.gob.mx

Cymerman, Claude. "La literatura hispanoamericana y el exilio", en *Revista Iberoamericana*. Julio-Diciembre de 1993. 16 de febrero de 2015 <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/>

García Ramírez, Fernando. "Una ciudad que se llamó Buenos Aires", en *Revista Letras Libres*, 7 de Mayo de 2015. 15 de Junio de 2015

<<http://www.letraslibres.com/blogs/simpatias-y-diferencias/una-ciudad-que-se-llamo-buenos-aires>>.

Giordano, Alberto. "Vida y obra: Roland Barthes y la escritura del diario", en *Anacleto: revista de humanidades* 5 (2011): 129-141.

Harvey, David. *La condición de posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Argentina: Amorrortu editores, 1998.

Pereira, Armando. "Sergio Pitol. El arte de la fuga". México: Era, 1996". <<http://www.iifilologicas.unam.mx/litermex/uploads/volumenes/volumen-9-1/15.%20Armando%20Pereira.pdf>>.

Pijamasurf. "La ciudad alucinada", Rafael Toriz presenta su nuevo libro el viernes 4 de octubre en la Ciudad de México". 3 de Septiembre de 2013. Pijamasurf. 3 de Septiembre de 2014 <<http://pijamasurf.com>

Pozuelo, Yvancos, José Ma. "El género literario "Ensayo", en *El ensayo como género literario*. Ed. Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2005. pp:179-191.

Rincón, Carlos. "El incontenible ascenso de lo postmoderno", en *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. 2a edición. Universidad Nacional de Colombia, 1995. pp: 13-105.

Sánchez, Carbó, José. La unidad y la diversidad. Teoría e Historia de las Colecciones de Relatos Integrados. Puebla: Universidad Iberoamericana Puebla, 2012.

Solotarevsky, Mirna. "Borges/Sarduy, Poética de la totalidad y Poética de la fragmentación". en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995, Birmingham*. Ed. (Estudios hispanoamericanos II / coord. por Patricia Anne Odber de Baubeta). 1998. pp: 273-280.

Schwartz, Marcy. "Corto circuito: itinerarios trazados por escritoras en antologías de cuentos urbanos", en *Inventiones Urbanas: Ficción y ciudad*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2010. pp: 9-70,

Toriz, Rafael. *La ciudad alucinada*. Monterrey: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2013.

—. *Del Furor y el Desconsuelo. Ensayos para una crítica de la cultura*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2012.

—. *Serenata*. Veracruz: Instituto Veracruzano de la Cultura, 2012.

Weinberg, Liliana. *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI editores, 2007.

—. "Ensayo e interpretación de América", en, Vega, Mercedes. *La Literatura Hispanoamericana*. Distrito Federal: Dirección General del Archivo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011. pp: 201-274.