

# Narrativas urbanas contemporáneas: la intimidad como desubicación

## Contemporary urban narratives: the intimacy as dislocation

**Ayelén Fariña**  
Universidad de Buenos Aires/ CONICET (Argentina)  
ayilita@gmail.com

### Resumen

Reconociendo la persistencia del valor biográfico en los discursos históricos y en las formas literarias actuales, analizaremos desde una perspectiva hermenéutico-literaria algunos modos de enunciación de la subjetividad presentes en las narrativas urbanas contemporáneas. La ciudad como lugar de representación y de experiencias disímiles, hallaría en géneros ya desdibujados una posibilidad expresiva, acaso una inteligibilidad, y un órgano privilegiado: la mirada. Particularmente, los relatos *Desubicados* de María Sonia Cristoff (2006), lucen pliegues de la experiencia mundana, que nos son sugeridos a través de *indicios* de una intimidad discursiva. ¿Es el yo una unidad de la fantasmagoría urbana? ¿Cómo exponer o resistir el artificio técnico estético de la ciudad? ¿Cómo desubicarse para encontrarse?

**Palabras clave:** fantasmagoría urbana – intimidad – síntoma – antídoto

### Abstract

*Recognizing the biographical value in the historic discourses and current literary forms, we analyze through from hermeneutic-literary perspective the ways of enunciation of the subjective in the urban narratives. The city as place of representation and of diverse experiences, finds in blurred genres an expressive possibility, may be intelligibility, and a privileged organ: the eye. "Desubicados" of María Sonia Cristoff (2006) shows folds of the mundane experience, that are suggest through signs of the intimacy discursive: Is the self a unity of the urban phantasmagory? How to exhibit or resist the technical device and aesthetic of the city? How to get lose to meet yourself again?*

**Keywords:** urban phantasmagory – intimacy – symptom – instinct – antidote

**E**n el terreno inasible de la experiencia humana, la ciudad protagoniza un rol estructurante y se convierte en el lugar de representaciones de una experiencia singular, la experiencia urbana. Tal carnadura simbólica sería expresable, acaso inteligible, a partir de algunos *indicios* de la intimidad, una intimidad que, sin embargo, es solo discursiva. Suponiendo que la inaccesibilidad existencial del *yo* es la que le otorgaría a la primera persona su atractivo literario, nos preguntamos por la posibilidad de que el *yo* sea una unidad de la fantasmagoría urbana. Mientras las imágenes de las ciudades hormigean por las aldeas globales, los imaginarios del *urbanitas* se tensionan entre lo individual y lo colectivo, lo histórico y lo biográfico y entre los no- lugares y atajos propios, exponiendo y deconstruyendo las denominadas identidades narrativas. No obstante, tal deconstrucción constituiría un modo creativo y liberador no sin antes padecer esa suerte de “angustia” moderna, de tedio y resaca. Es en este sentido que indagaremos los modos contemporáneos de narrar las ciudades y de imaginar lo íntimo en ese movimiento: si exhiben, descomponen o cuestionan su artificio técnico- estético.

La vitalidad de las narrativas urbanas, proliferantes en el cementerio de los grandes relatos de la modernidad, son comprendidas actualmente a la luz de su desreferencialidad –respecto a cánones, géneros y lugares enunciativos- y de su desterritorialización -de fronteras, etnias y culturas. Tal desterritorialización también orienta el camino de las líneas teóricas trabajadas aquí, que a su vez presumen una trama disciplinaria, contemporánea a la “refiguración” del pensamiento social (Geertz, 1995). Una refiguración pergeñada por los usos no tradicionales que de los géneros discursivos hacen las ciencias humanas y sociales, coyuntura que nos sugiere la idea de que los estilos discursivos de las humanidades y las ciencias, se entremezclan al modo de un ejercicio escriturario entre lo disciplinario y lo ensayístico. Y en este contexto también el “giro interpretativo” y la fenomenología han pasado a ser horizontes de comprensión de diversos estudios, y cuyos objetos pertenecen en gran medida a un “espacio biográfico” (Arfuch, 2002).

En esa sintonía, la teoría y la crítica literarias, la antropología y la sociología convergen para otorgarle inteligibilidad a modos de (l) ser: urbanos, cosmopolitas, provincianos, nómades. La potencialidad para tal tarea, radicaría, en palabras de Certeau, en su carácter de pensamiento “heterológico”, más específicamente, la teoría literaria, la antropología y la sociología serían “ciencias del otro”. A propósito de esta consideración y en lo que a nuestro tema refiere, a lo largo del siglo XX han sido estas “ciencias del otro” las que han explotado discursiva y críticamente la cotidianeidad, la intimidad y lo biográfico.

Ya en el siglo XIX la antropología y la sociología son las primeras en observar la tendencia a la psicologización de la sociedad, tendencia que también provoca cambios en la literatura: el individuo autónomo de la modernidad profundiza la reflexión sobre su existencia y le otorga en adelante sus actuales pliegues psicológicos. La reflexión teórica sobre el contemporáneo “giro subjetivo” (Sarlo, 2005) encuentra sus antecedentes en la publicación del libro de Ferdinand Tönnies *Comunidad y Sociedad. El comunismo y el socialismo como formas de vida social* (1887). A partir de allí se abrirá un largo debate del que participarían, entre otros, los sociólogos Max Weber y Georg Simmel. Dieciséis años más tarde, el estudioso de las multitudes y el anonimato escribiría: “Los problemas más profundos de la vida moderna se derivan de la demanda que antepone el individuo, con el fin de preservar la autonomía e individualidad de su existencia, frente a las avasalladoras fuerzas sociales” (Simmel, 1988:1). Sus impresiones sobre las nuevas formas de vida metropolitana le incitaban a señalar que cualquier investigación acerca del significado interno de la vida moderna “debe dar la respuesta a la pregunta de cómo la personalidad se acomoda y se ajusta a las exigencias de la vida social” (Simmel, 1988:1).

En la década del cincuenta, esta preocupación por la personalidad se densifica, y la tendencia a la subjetivización de la experiencia colectiva, será un aspecto que el sociólogo David Riesman tratará de comprender asociándola a las nuevas condiciones que la posguerra norteamericana le había impuesto al individuo; sus conclusiones implicarán la detección de un yo cosmopolita lleno de “ansiedad difusa” (Riesman, 1981:40). Posteriormente, en la década del setenta, el historiador y sociólogo Phillippe Rieff advertirá sobre el carácter cada vez más secularizado de la cultura del siglo XX, a partir de una relectura de Freud asegurará que la sociedad asistirá cada vez más a

teatros, los pacientes montaran psicodramas y que ya nadie se opondrá a la representación. Él mismo reconocerá que sus especulaciones sobre la creciente subjetivización de la “sociedad de individuos” eran una “parodia del apocalipsis”, a lo que dirá “Pero ¿ha habido alguna vez un apocalipsis tan amable? ¿Ha existido alguna vez una cultura que se propusiera – como ésta- no herir ningún yo?” (Rieff, 1966 citado en Catelli, 2007). Esta reivindicación de la necesidad de afirmación individual y de expresión inalienable pareciera ser, según Rieff, el rasgo de una sociedad “terapéutica” donde el yo no será jamás objeto de dominación o mortificación sino de curación.

Si de lo que en este último tiempo se ha dicho en términos críticos al testimonio y a la era de la intimidad se trata, podríamos colocar en un mismo puente interpretativo a las reflexiones según las cuales el sujeto “colocando el propio cuerpo en relación con todo lo que existe” (Link, 2009:85) “se constituye en la clave para entender la historia como síntoma” (Catelli, 2006:9). Y esto, que en principio fue interpretado como una desnutrición de la experiencia colectiva, se irá desluciendo en las décadas siguientes bajo las miradas posestructuralistas; que considerarán junto a Jacques Lacan la existencia un “yo imaginario” y con Roland Barthes (1984) una primera persona como sospechoso efecto del discurso, el cual indicaría ante todo, el desconocimiento de sí mismo. Lejos de disentir con estas formulaciones creemos que esa posición del sujeto en el discurso, ciega a sí misma, no supone un cierre sino que permite una peculiar y nihilista interpretación de las transformaciones históricas y los cambios en las formas literarias, comprensión que sería rastreable a través de algunos *indicios* de la «*intimidad discursiva*».

Inscribiendo nuestro trabajo en el contexto conceptual descrito, llevaremos adelante un análisis hermenéutico-literario, que atenderá también a los elementos deconstructivos, de la narrativa “Desubicados. Zoológicos” de la escritora argentina María Sonia Cristoff (2006). Los motivos de nuestra elección obedecen a la singularidad con que la voz de la narradora crea y recrea un juego enunciativo desde diversos géneros discursivos, evidenciando porosidades, desapilando metáforas e introduciéndolos en una peculiar maquinaria significante. La polifonía de esta narrativa se traslada casi imperceptiblemente entre la crónica, el relato biográfico, el ensayo y el relato de viajes, edificando a su vez un montaje cuasi benjaminiano de citas: fragmentos visuales, sonoros y auditivos de formatos contemporáneos son resignificados, por su constelación, en su potencialidad crítica. Folletos turísticos,

carteles descriptivos, fragmentos de documentales y películas, revistas especializadas, novelas y cuentos, entre otros, son los materiales a partir de los cuales es posible acceder a la experiencia de la intimidad como desubicación. En suma, lo que Cristoff nos entrega es una narrativa de voz omnisciente pero habitada por textualidades y metáforas de pérdidas irreparables, exilios interiores y extrañezas.

Sosteniendo de modo pendular nuestro análisis aparecerán algunas nociones de Michel de Certeau (1996) y las ideas de Walter Benjamin en torno a la narración y la experiencia en los trabajos célebres “Experiencia y Pobreza” de 1933 y “El narrador” de 1936. En consonancia con estas obras, también auxiliaremos nuestro análisis con la reconsideración que realiza Susan Buck Morss (2005) del sistema sinestésico y del arte como respuesta política a la fantasmagoría a partir de “El arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936).

### Ciudad, intemperie del yo

Pretendiendo una justa interpretación del pensamiento benjaminiano, Susan Buck Morss (2005) considera que la historia dialéctica deseada por el filósofo del umbral de la modernidad, debería ser una historia política (y no del arte).

“su construcción debería arrancar piezas del pasado de las narrativas tradicionales ‘por medio de un agarre firme, brutal’ para rescatarlas de la *debris* de los sistemas de significado culturales de este siglo. Implicaría reunir estas piezas no en una narrativa lineal sino en constelaciones que pongan en cuestión las tendencias políticas del presente. Permítanme entonces sugerir una última versión de *esa* historia, que nos llevará de vuelta a la ciudad, al mundo de ensueño y a la catástrofe” (Buck Morss, 2005:247-248)

Si de historia y de narrativa de la ciudad se trata, debemos reparar en su promesa de progreso, para Benjamin “El concepto del progreso ha de ser fundado en la idea de la catástrofe. El que [las cosas] ‘sigan así’ [eso] es la catástrofe. Esta no es la que en cada momento está por delante sino la que en cada momento está dado” (Benjamin, 1996:146 citando a Strindberg en *¿Hacia Damasco?*). Hoy, una de esas catástrofes es la depredación del medio ambiente y del ecosistema debido a que la modernidad se ha

establecido como una forma particular (técnico-científica) de dominio de la naturaleza. Si el arte, en este caso la literatura, tiene la tarea de redimir los recuerdos de cómo la vida ha sido “olvidada”, es innegable que la vida en su sentido primordial, como vida biológica instintiva, ha pasado a ser uno de los objetivos de este tipo de olvido, y en efecto, de dominación. En el análisis de nuestro relato se comprende que de ese enseñoramiento del hombre sobre la naturaleza, aparecería la ensoñación del zoológico; de esa compensación técnico-estética que ofrece la imagen de ciudad, la pesadumbre existencial. Lo importante entonces será preguntarnos si los desastres naturales y las catástrofes pasadas y futuras de la ciudad sirven al arte de material concreto para la elaboración de sus formas alegóricas o simbólicas, esto es, si es posible una puesta en escena estética, al modo de una serie de imágenes dialécticas que auxilien a un pensamiento materialista crítico del presente.

También podemos considerar la idea, en términos de una “imaginación de la catástrofe” (Link, 2009: 102) de que el “afuera” de las narrativas, un afuera “real” que define la conciencia, sea esa depredación del medio ambiente. A partir de este destierro, el arte como imaginación se estaría negando libremente a los discursos e imágenes culturales que alienan -por inundarla de sentidos- a la conciencia (como veremos sucede en “Desubicados” con los discursos de la *National Geographic*, de la biblioteca digital ecológica *ARKive*, de los documentales, de las revistas ecológicas o los folletos turísticos). Pensamos que ese afuera alienante no puede comprenderse sin la impresión que ejerce sobre la superficie corporal, sin el discurso corporal que aquellas imágenes producen. En la dialéctica propuesta (entre cuerpo y afuera, entre narrativa y catástrofe) conjeturamos que en Cristoff aparecería una narrativa estética; y que como forma de conocimiento de la realidad intentaría efectuar la inversión del sistema anestésico y protético a un sistema sinestésico y de contacto con la realidad.

Bajo la intemperie de la ciudad, la narrativa estudiada puede comprenderse como una suerte de «*biografía*» o de una «*instintividad*», neologismos propios que designarían una biografía no subsumida en una “identidad narrativa” de raíz ricoueriana, es decir, textual y ligada a la lectura, sino que pide ser deconstruida semióticamente, en el señalamiento de los *indicios* de su ser biológico y su corporalidad. En el mismo sentido, «*instintividad*» denota la intimidad ligada necesariamente a los instintos, casi como condición para dar a conocer lo íntimo. “Desubicados” constituye, en efecto, una narrativa que inscribe a un *yo* como efecto

de su experiencia sensorial, un *yo* que también solo conoceremos indirectamente, mediante el rodeo narrativo.

Antes de continuar, es preciso aclarar algo, ya que cuando referimos a la experiencia, noción central para reflexionar sobre la subjetividad, decimos también la experiencia que se produce en un acto de discurso. Como no hay vivencia previa que pueda ser luego verificada en la enunciación, la experiencia se genera en el acto narrativo del sentido. Si bien en los textos de Benjamin la devaluación de la experiencia en la época moderna se reconoce en la capacidad o no de decir, de narrar lo transmisible, este nuevo atributo de la incomunicabilidad no se debía solo al mutismo resultante del empobrecimiento de la experiencia, sino también a que tal aniquilación sea producto de la cultura industrial y de lo que ella ha generado a partir de la técnica: una sofocante sobreabundancia de saberes y de ideas.

La aparición y remisión a la fábula en algunos fragmentos del texto nos brindarán una idea más acabada del estrecho vínculo con esa premisa y al que queremos echar luz. La fábula es un modelo literario en el que la verdad, noción que sobrevuela en los testimonios y en la narración histórica, no tiene lugar sino como intercambio de experiencia y, si se quiere, como enseñanza. En este sentido, el aprendizaje trata del contacto con “otro (que) es yo” (Link, 2009:87) y que en el caso de Cristoff es la animalidad. La serie de relatos también manifiesta cierta reminiscencia de una oralidad perdida (o aturdida por discursos culturales y mediáticos) que restituiría la unión del cuerpo y de la voz, del conocimiento y la experiencia. Esto nos lleva a concluir que es en la fábula donde se encuentran esas “piezas arrancadas del pasado” (Cristoff, 2005: 247) de las narrativas tradicionales. De la misma manera, la protagonista apuesta a una constelación de fragmentos y a una convergencia de narrativas que cuestionan los sistemas de significados culturales y políticos del presente.

Por el olvido del sueño de una ciudad como espacio social habitable y su efecto distópico, el de vivir en las ciudades actuales, los zoológicos de Buenos Aires, de Mendoza, de La Plata (sin la preposición de lugar) *son* las ciudades: el zoológico Buenos Aires, el zoológico Mendoza o cual sea, son “ámbitos atroces”. Lugares donde ya no se reproduce un ensueño urbano sino donde la fantasía utópica, como advierte Buck Morss, ha quedado confinada al ámbito de los parques temáticos o de los cotos

turísticos. Sin embargo, la narrativa de Cristoff evidencia que en medio del espectáculo de tal encierro se puede dormir o soñar y convertir a esos lugares en otra cosa: en espacios apropiados, en lugares de alivio, paseo y reflexión, en lugares experimentados con pasos de una “poesía inconciente ilegible” (Certeau, 1996:107).

Una de las lecturas posibles que haremos de esa poesía inconciente, viene de la mano de la noción de “extimidad”<sup>1</sup> de Jacques Lacan, la cual designaría la dinámica de algo que está adentro y afuera al mismo tiempo o de la vivencia acerca de cómo algo que es tan familiar y cercano de pronto se convierte en radicalmente extraño. En este sentido, la intemperie de la ciudad y la “extimidad” de la literatura podrían encontrar su genealogía en una catástrofe particular: “la imagen colectiva de la ciudad como espacio utópico fue sacudida de manera fundamental en la Segunda Guerra” (Buck Morss, 2005:251) y, en efecto, “ser defraudado en su experiencia” (Benjamin, 1980:153) se ha convertido en el estado general del ser humano. Esta defraudación incomoda el ejercicio mismo de la literatura, a la vez que podría posibilitar la crítica si toma como dato objetivo las fantasmagorías compensatorias de las ciudades para producir una experiencia “algo decorosa”, como diría nuestro filósofo.

### Narcótico yo

*“Entre ellas,  
rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones,  
se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano”  
Walter Benjamin*

*“Los órganos protéticos de la técnica  
son el nuevo yo de un sistema sinestésico transformado.  
Ahora son ellos los que proporcionan  
la superficie porosa entre lo interior y lo exterior,  
que es tanto órgano perceptivo como mecanismo de defensa”  
Susan Buck Morss*

---

<sup>1</sup> La palabra fue inventada por Jacques Lacan y aparece por primera vez en 1958 en un seminario sobre “La ética del psicoanálisis”, luego fue reelaborada por Jacques Alain-Miller en un curso 1985, publicado recientemente en una compilación que reúne varios seminarios. [Datos consignados en la bibliografía]

“Desubicados”, que en una aparente paradoja sale en la colección *in situ* (Sudamericana)<sup>2</sup> apuesta, de modo singular, a la transitoriedad de los géneros literarios y periodísticos y a la mirada antropológica de lo local. En este cruce aparecen la autobiografía, el ensayo, la crónica, el relato de viajes y con una funcionalidad específica, la entrevista.

En el comienzo, la protagonista se encuentra bajo un estado de insomnio, estado que la sume aún más en la desubicación que atravesará su escritura. Esta escritura, como se verá, es posible a partir de un síntoma que convierte a la superficie sensorial de su cuerpo en el *leitmotiv* de la trama. En el primer párrafo ya se da la mutación de los medios de transportes y de los lugares urbanos (subte, colectivo, bar) en espacios “biológicos” apropiados para su descanso. Cierta digresión en una lectura acotada a los primeros renglones hace pertinente la pregunta: ¿Está hablando un animal (que duerme en cualquier lado)? ¿Es una fábula? para que ya sobre el final el relato retruque la inquietud: ¿Cuál es la especie desubicada, “nosotros” ó “ellos” (los animales)? ¿Quiénes se adaptan? ¿Cuáles son los lugares? ¿De quiénes? Si a esto le agregamos la ambigüedad de sentido que adquiere la “preservación de la especie” encontramos que los PHs remodelados de San Telmo, “en los que todo, salvo el baño y el escritorio, ha pasado a formar parte de un ambiente solo y gregario” se parecen a las jaulas: “Encerrada entre esas cuatro paredes estaba: día y noche” (Cristoff, 2006:10).

Algunos estudios históricos y de sociología urbana que han investigado el pasado reciente de la ciudad (Gorelik y Silvestre, 2004) señalan que durante la última dictadura militar, el imaginario urbano de Buenos Aires se dibujó en la afirmación de una memoria colectiva y materializada en los edificios. Esto dio inicio a una serie de políticas de preservación que fueron particularmente estrictas en el barrio tradicional de San Telmo. Con la creación de un área denominada U24 se mantenían fuertes restricciones a la nueva construcción, debido a que la continuidad de la arquitectura local era clave para una política urbana respetuosa del entorno histórico. Sin embargo, esta medida no llevó a San Telmo a una mejor calidad barrial sino que “en muchos casos impidió que se reformaran casas antiguas, reduciendo al mínimo el estándar de habitabilidad” (Gorelik y Silvestre, 2004:486). Aquí el registro histórico refuerza aquella

<sup>2</sup> *in situ* (en el sitio mismo donde tiene lugar algo) es la colección de la editorial Sudamericana que propone como tema de escritura a determinados lugares institucionales, en este caso, los zoológicos.

sensación de encierro, pero la “mudanza” de este registro consiste en que la habitabilidad y la preservación se convierten en tópicos de una escritura pendular entre lo autobiográfico y lo histórico. Y estos tópicos son ambiguos: ambas especies, que la ciudad ha acorralado planificadamente, no encuentran su lugar, el rectángulo asignado –sea la fachada de la jaula urbana o la jaula misma- no resulta confortable: el encierro o la remodelación posmoderna no es garantía de preservación, ni biológica ni histórica. Ambos, juegan el mismo rol en el dispositivo de la exhibición: la jaula dispuesta a los fines de que otros contemplen a los animales exóticos es la fachada arquitectónica local de una “fauna” puesta a la vista para el turismo.

Con molestia e ironía, Cristoff describe la convivencia con los ruidos que generan los hábitos sexuales de sus vecinos “primero invasivos y después intolerables” (Cristoff, 2006:10) y se reconoce bajo la influencia de mecanismos psíquicos de respuesta automática. Cuando dice “Ya no me despertaban ellos, me despertaba yo a las dos y media” nos deja entrever que, como los perros de Pavlov, la conducta humana, bajo ciertas circunstancias, es también previsible. Bajo esa situación, ella escribe una carta a sus vecinos y concluye que ha escrito un decálogo atestado de eufemismos sobre las “reglas de urbanidad” y de “respeto a la intimidad” (Cristoff, 2006:11). Lo que en este pasaje creemos sucede es, más que un asomo a la intimidad, es que el yo deja de hablar y pareciera reconocerse como “extimidad”.

Al percibirse en la alteridad del destinatario de la carta (y que es también el lugar del lector) el yo, como diría Link, “cesa de parlotear” y deja notar, por un lado, que la escritura es un modo de desarrollo de la subjetividad y que por otro, la carta, un género canonizado como íntimo y privado, sólo permite una intimidad discursiva (que finalmente no posee ningún atributo privado). Es un discurso plagado de reglas de urbanidad por el que se conoce una intimidad definida por el otro, el poder o lo civilizatorio: el discurso de lo íntimo es efecto de un discurso de poder ejercido en nombre de la convivencia, la que sobredetermina la “normalidad” de los cuerpos.

En este sentido, el relato usa “máscaras del ego” porque:

“La literatura, así, no sería tanto algo que se vuelca (más, o menos) hacia lo íntimo, sino un éxtimo, la extimidad en su forma más aguda o más disparatada, y eso por su propia lógica de inscripción y aún (si se quiere) por su presupuesto destino: una comunidad de quienes han declinado la propiedad del yo.

La literatura es aquello que comienza cuando yo cesa de parlotear (no importa cuántas veces se usen las máscaras del ego). El horizonte ideológico y vivencial de los “autores” (literarios, cibernéticos, lo que fuere) queda disuelto por el procedimiento (el método) [...]” (Link, 2009:83-84)

Debemos entender por “éxtimo”, como ya dijimos, algo que está afuera y adentro al mismo tiempo: si ésta es una literatura que se disuelve en su método tenemos un adentro material y simbólico; su casa y un afuera; los vecinos, el barrio, la ciudad. Y en la frontera que media lo interior y exterior la superficie del cuerpo, la pared, la regla de convivencia. También podemos considerar que en torno a la literatura y a la carta (canonizada como género íntimo) la extimidad del yo, por un lado, marcaría el cambio en las formas de entender lo literario, y por otro, que las transformaciones históricas serían comprensibles porque el yo forma parte de esa historia de fantasmagorías urbanas y arquitectónicas. Así, la carta propone *indicios* de intimidad, habitando simultáneamente en el afuera y en el adentro.

En esta alteridad también notamos que lo percibido es la animalidad de su misma especie, los hábitos de sus vecinos renuevan el sexo en su matrimonio (que luego vuelve a la “normalidad”). De esta manera, se da una suerte de recuerdo del olvido del placer, es decir, de todo lo asociado a lo sensible, que no es otro que el olvido ejercitado por el comportamiento burgués para el logro de sus fines productivos. Aunque la perturbación en este caso no provenga de una imposibilidad de trabajar o producir, el hecho termina produciendo la indagación de su animalidad, de sus sentidos más domesticados. Podríamos reconocer, como ejemplo, en la escena donde aparece el experto en acústica que diagnostica el “interesante caso de ruidos molestos” a la ciencia instrumental, impersonal y generalizante que actúa como mediadora de la relación interior-exterior.

Con lo dicho, proponemos la interpretación de esta narrativa en tanto narrativa estética, en el sentido dado por Susan Buck Morss (aunque previamente por Terry

Egleaton) según el cual la estética posee a la realidad, a la naturaleza corpórea y material (y no al arte) como su campo original. En consonancia con esto, la estética, como una forma de conocimiento que parte necesariamente del discurso corporal, “pasaría a describir el campo en el cual el *antídoto* contra el fascismo se despliega como respuesta política” (Buck Morss, 2005:172 el subrayado es nuestro). En esta línea podremos reconocer ciertos elementos que el totalitarismo de la imagen o del concepto de ciudad o de zoológico, abstraído de sus prácticas cotidianas, contradicciones y conflictos “territoriales”, reproduce en las subjetividades narcotizadas y narcisistas. Esto es, lo que la técnica-estética de un zoológico produce en la distracción sensorial de los espectadores, distracción que narcotiza como una droga y que, a su vez, aumenta el amor propio (léase como amor por lo humano civilizado) reproduciendo la fantasía compensatoria del dominio sobre nuestra naturaleza. Lejos de ser arbitraria esta consideración sobre el amor propio, es Buck Morss (2005:216-217) quien señala, a partir de una lectura de Lacan, la raíz común de los términos “narcisismo” y “narcótico”.

La realidad que supone la narrativa es la de un nuevo *yo*: “Bajo tensión extrema el *yo* utiliza la conciencia como un amortiguador bloqueando la porosidad del sistema sinestésico, aislando así la conciencia actual del recuerdo del pasado” (Buck Morss, 2005:187). Este *yo* de “los órganos protéticos”<sup>3</sup>, va reconociéndose parte de diferentes fantasmagorías (el teatro, las relaciones laborales y amistosas, el espectáculo del zoo, la TV...): discursos culturales, sofocantes y narcisistas, conforman el ambiente anestésico que inundan los sentidos y ante los cuales reacciona la protagonista. Sus órganos pasan de evitar la realidad a estar en contacto con ella, invirtiendo la lógica compensatoria. En efecto, este cuerpo es una superficie descentrada que conoce (el mundo, la ciudad) pre-lingüísticamente y que contiene tantos *yoes* como órganos adormecidos. Los sentidos, en tanto efectos de estos órganos, se enfrentan al shock de la fantasmagoría urbana: el sopor de las voces de los chicos, la muchedumbre de las calles, la abundancia de información.

---

<sup>3</sup> “La concepción del sistema sinestésico es compatible con la comprensión freudiana del *yo* como ‘derivado en última instancia de sensaciones corporales, principalmente de aquellas que provienen de la superficie del cuerpo’, el lugar desde el cual ‘tanto las percepciones externas como internas pueden brotar’ *el ego ‘puede entonces ser pensado como proyección mental de la superficie del cuerpo’*” (Freud, citado en Buck Morss, 2005 el subrayado es nuestro).

En el capítulo primero ella confiesa que ir al teatro le genera invariablemente una picazón en el lado izquierdo de la cara. Durante una de esas obras de teatro a las que asiste tiene lugar un “despertar” sensorial a partir de un “síntoma”: la picazón en la piel es primero interna y, al rascarse, sus movimientos toman la forma de “una performance minimalista aunque nadie lo aprecia”. Una clave para deconstruir la imagen del síntoma, es la disposición biológica de algunas áreas sensibles de la piel, que al igual que los otros cuatro sentidos, funcionan como órganos cualitativamente autónomos: “A la picazón en la cara se le suma una irritación del ánimo: todavía no sé cuál viene primero y cuál después” (Cristoff, 2006:17). Lo que refuerza nuestra interpretación sobre este modo enunciativo de la subjetividad, es que el órgano significativo sea la piel del rostro, claramente vinculado a la identidad: “(...) cuando tengo que saludar a algún conocido estoy sufriendo los dos males en su punto máximo” (Cristoff, 2006:18).

En este capítulo se da una suerte de martirio sensorial en el itinerario que va desde el teatro hasta uno de los bares de calle Corrientes “que siempre me hacen sentir nostalgia de una Corrientes que no conocí o aversión a la que conozco” (Cristoff, 2006:18). En el bar está acompañada de su jefe y de un “autoproclamado escritor” al que detesta. En la escena, si bien todavía no podemos afirmar que se produce una desalienación, el *sensorium* ya grita: “Empecé a sentirme capturada por uno de esos pozos” “Mi costado izquierdo, donde todavía no habían tenido tiempo de formarse las cascaritas, había empezado a gotear sangre” (Cristoff, 2006:19). El *yo* enunciado como experiencia sensorial opera en un re-conocimiento de la realidad: siendo un síntoma, es el poro entre lo interior y lo exterior, oscila entre la anestesia y el dolor: “Ellos seguían hablando mientras yo me seguía hundiendo cada vez más”, cuando el parloteo ególatra sobre el teatro y la literatura se torna banal y sin sentido su rostro comienza a gotear sangre y la protagonista se siente una “virgen apócrifa”. Y aquí cabe la digresión, esta confesión paródica en el primer capítulo ¿Es acaso la presentación de un “rostro literario”?

Lo interesante de este desesperante episodio es que la narradora se le dispara una “ocurrencia”: “en ése momento exacto no sé cómo se me abrió paso un plan (...) para mí fue una especie de dictado, de mensaje” (Cristoff, 2006:20). Podemos pensar en esta “ocurrencia” (sabremos luego que será visitar el zoológico) en los términos en que la concibe el filósofo Peter Sloterdijk. Él afirma que aún hoy, en una etapa postmetafísica (y post-humanista), el fenómeno de la ocurrencia repentina permanece

en los círculos ilustrados. Considera que quien experimenta tales ocurrencias puede reconocerse “como anfitrión o matriz de lo no-propio”, estas “visitas de lo extraño” tornan posible en nuestro tiempo “conceptualizar algo de lo que pueda significar subjetividad”:

“Lo que entra en la imaginación no puede venir de otro sitio más que de un lugar por ahí, de fuera, de un descampado que no tiene por qué ser precisamente un más allá. Ya no se quiere que las ocurrencias provengan de embarazosos cielos, han de proceder de la tierra de nadie, de los pensamientos rigurosos sin dueño. (...). La ocurrencia (...) no hace de sí misma religión alguna, por cuanto ésta siempre va unida al culto de un nombre de fundador” (Sloterdijk, 2003:38).

Sobre este modo particular de enunciación yoica ligada a la imaginación y a la ocurrencia hay una cuestión interesante en el capítulo “cinco”. Luego de que la protagonista intente con esfuerzo que pasen “al menos tres meses” entre rito y rito de sus visitas al zoológico, confiesa haberse autoimpuesto un “plan de aturdimiento”. Teniendo finalizada la facultad (que considera un escudo protector, una extensión de su vida escolar) se encuentra con la ciudad y con un estado que le resulta “misterioso”: la adultez. Si bien consigue un trabajo, el espanto que le genera todo lo relacionado a la responsabilidad le hace perder el sueño y se sume en un estado de “sopor”. Y surge de nuevo este pensamiento sin dueño: “Fue sin proponérmelo, como dicen que ocurren los verdaderos descubrimientos” (Cristoff, 2006:58-59). A ella, los efectos anestésicos de su “estado catatónico” le resultan interesantes, por lo que comienza a obligarse a no dormir más de tres horas. Al cabo de unos meses el ejercicio de insomnio le ayuda a ser indiferente a todo, a la manera de una “meditación zen”: “(...) yo estaba completamente recubierta por mi atmósfera protectora” (Cristoff, 2006:63). Aquí nos preguntamos: ¿Tal es la pobreza de experiencia que padece la protagonista que el cuerpo es convertido en un campo de laboratorio, en el que pueden ensayarse experimentos perceptivos, fisiológicos y químicos? El método del aturdimiento llega al punto de exponer el cuerpo, según los médicos, a un “colapso químico”.

Es particularmente en este capítulo donde reconoceríamos a un *yo* como unidad de la fantasmagoría urbana, lleno (y por eso vacío) de desolación, en búsqueda de

evasión. Sin embargo, el paseo por determinados espacios convertirá a este ego en un “espectro corporal”. Un espectro que irá en búsqueda de otros modos de percibir, a partir de aquella escena primaria donde su rostro comienza a hablar.

### El antídoto del espacio

Al día siguiente del episodio del bar, nos encontramos con el síntoma de la “resaca existencial”, podríamos afirmar que éste síntoma aparece como una figura que une esferas tradicionalmente separadas por la filosofía idealista cartesiana, kantiana y postkantiana. En nuestra interpretación el significado que elegimos de “resaca” es el de una desazón o malestar alojado *residualmente* en la cabeza y que provoca un retroceso, quizás, a la animalidad. “El cerebro, debemos decir, restituye a la reflexión filosófica un sentido de lo siniestro (...) Si este *yo* que examina el cerebro no fuera nada *salvo* cerebro ¿por qué me siento tan incomprensiblemente ajeno ante su presencia?” (Buck Morss, 2005:180).

Con esta expresión la cabeza (el cerebro) y la existencia testificarían su indivisibilidad: ¿Duele la cabeza por la pesadumbre del existir? ¿O porque duele la cabeza se accede a la conciencia de la existencia? Pareciera que la razón, blanco y fundamento del racionalismo moderno fuera la causa de un dolor de cabeza contemporáneo (fisiológicamente es el cerebro quién adquiere protagonismo). Y en este sentido la existencia, como existencialismo sartreano, más que libertad y acción en la historia sería un acto de imaginación literaria y estética. No podemos asegurar que por medio de la literatura puedan reconciliarse dos líneas de pensamiento históricamente opuestas como lo fueron el existencialismo de Sartre y el idealismo de Kant pero sí que sin esta metáfora-síntoma nos haría falta una importante clave de lectura.

La escala de sensaciones cuando la narradora despierta “agobiada, harta, convencida de que estoy no en una cama sino en una camilla de hospital, helada, esterilizada, con el pecho oprimido por una de esas máquinas metálicas” (Cristoff, 2006:20) también nos ubica en el lugar material e imaginario del no-lugar del cuerpo. Ella se describe *como si* estuviera bajo máquinas metálicas “que siempre asocio a la

palabra *placas* y a las películas de la Segunda Guerra de bajo presupuesto. No me puedo mover. El cuerpo de un deportado, anterior". Allí, en la extranjería de su morada yace el cuerpo de un "deportado" que en vez de ofrecer un testimonio acabado de una catástrofe, imagina. Ella representa, en una suerte de constelación, la opresión de su pecho "con placas metálicas" que asocia a las películas de la Segunda Guerra. Con una alusión indirecta a aquellos testigos y sobrevivientes exiliados, parece dibujarse un horizonte ético, un proceso de identificación con aquellos acontecimientos límites. Y también se sugiere que de esas guerras sólo se han tenido imágenes y no experiencia directa, los sobrevivientes han vuelto mudos, incapaces de transmitir. Por esto mismo, su testimonio corporal es la única verdad, sin embargo y porque no puede hablar describe objetos e imágenes que hablan por ella, imágenes de los sueños totalitarios, cual si fueran señuelos arrojados a la narrativa histórica, casi paralizada ante la tarea de representar acabadamente la catástrofe, que no logra despertar para hacer justicia a lo conocido.

Por otro lado, la intuición, capacidad que exterioriza permanentemente, va a darle forma a su «*instintividad*»: sus indagaciones en los zoológicos, paseos o viajes, lejos de partir de la búsqueda de comprobación de sus conjeturas, parten de la intuición y la sospecha. Esta sospecha, forma de instinto humano, aparece luego en sus conjeturas sobre las catástrofes imaginadas y descritas por la ciencia, que permanentemente está alertando con los resultados de sus estudios sobre el calentamiento global.

Los paseos por los zoológicos convertidos en rituales, en busca del antídoto, confirman que "la existencia es espacial" (Certeau, 1996: 130). Y si es verdad que los sueños se han divorciado del espacio de la ciudad también es cierto que la protagonista duerme y sueña dentro del zoológico, un espacio fantasmagórico y compensatorio, estas prácticas del sueño y de la observación "producen sin capitalizar" (Certeau, 1996:20). En este sentido, creemos que aquel paseo del observador *flanêur* en la multitud ya no permite comprender los itinerarios urbanos, en su lugar la interpretación la ostentaría la extimidad psicoanalítica. Aquél *flanêur* cuyo trabajo era vagabundear, que contemplaba y consumía los símbolos de la ciudad, no encuentra identificación y placer; la protagonista odia ir tanto al teatro como de pequeña detestaba visitar los circos. Y la primera vez en el zoo, en la identificación con los otros animales "No era la única que estaba fuera de lugar" (Cristoff, 2006:21).

Benjamin documenta la soledad que puede atacar al habitante de la gran ciudad que camina sin ninguna meta y refiere a él como a un “animal ascético”. Esto es muy diferente, advierte Buck Morss, del trance autoinducido del *flanêur*, que se sentía como en casa en las calles de la ciudad. Es lo contrario, entonces, a lo que le ocurre a la protagonista que se autorefiere como provinciana en una permanente extranjería. Extranjería como otra forma de aparición de la extimidad: ella es “del interior” aunque viva hace más de diez años en “la ciudad”.

A partir de la indagación del espectáculo anestesiado del encierro, de la insensibilidad y de la fragmentación de la experiencia que supone la existencia de los zoológicos, los parques de diversiones, la isla artificial para los animales ó el local de *fast-food*, ella diseña un mapa. Todos estos lugares forman parte de la imagen totalitaria de las ciudades reproducida diariamente, y son transitados, investigados e imaginados mediante “constelaciones” de la narradora, algunas evocan fragmentos de películas, documentales, otras detectan objetos del merchandising de los zoológicos, otras citan párrafos de sus lecturas o simplemente descifran el menú de un *Fast Food*.

En el local *Cómo lo como*, por ejemplo, un no-lugar donde ella elige comer, se establece un juego de miradas, mientras observa y escribe sus ideas, se dan dos tipos de prácticas que en la perspectiva de Certeau, no serían cuantificables ni como producción ni como consumo: son sus tácticas. Y a través de ellas, sigue ocurriendo esta identificación con los animales (que no es contemplación ni antropocentrismo, aclara ella). Mientras come su “Hipopótamus con huevo” un niño la mira, sugiriendo que la mirada entre humanos es la misma del espectador del zoo que observa comer a los animales en las jaulas. A lo largo del relato, nuestra autora experimenta varios de procesos que podríamos denominar como *diferentificación*<sup>4</sup> con los animales. En el zoológico, frente a las jaulas: “No era la única que estaba fuera de lugar” (Cristoff, 2006:21), en la extranjería: “‘Me he mudado’. ¿Seré capaz, yo también, de decirlo?” (Cristoff, 2006:34), “¿Será que Entre Ríos, como la opción más a mano, es un poco sofocante para mi constitución esteparia?” (Cristoff, 2006:65) en el listado de razones por las que debe irse de la ciudad: “No hablo de animales que se *nos* parecen, hablo de

---

<sup>4</sup> Daniel Link habla de una “diferentificación” para explicar que dentro del fenómeno de la era digital, los comentarios en los blogs serían “equivocas textualidades del yo” que no reclaman comentarios, sino “procesos de diferenciación e identificación (diferentificación)” (Link, 2009:85). Nos parece interesante, aunque no para desarrollarla en profundidad, atender a esta idea en relación con nuestro tema.

animales parecidos” y en las referencias a la literatura que tiene como protagonistas a los animales: “El mono del cuento de Kafka, *Roptepter*, es la comparación más adecuada que encuentro para mi caso” (Cristoff, 2006:100).

Volviendo de otro modo a la experiencia agotada del *flanêur*, situación de la que dan cuenta las narrativas urbanas actuales, en el capítulo “tres” encontramos una inesperada figura que lo reemplazaría. La narradora refiere al personaje de un cuento<sup>5</sup>, una cucaracha, que a diferencia de los animales que siempre han protagonizado las fábulas “a ninguno le cuaja tan bien la *primera persona*” (Cristoff, 2006:34, el subrayado es nuestro). Esta cucaracha macho, harto de la decadencia del lugar donde han vivido sus anteriores generaciones y él mismo, un día pierde la paciencia y se muda. Paradójicamente, un insecto pre-histórico es la metáfora posmoderna de la desubicación y también, la parodia de esta permanencia absurda que se sostiene por generaciones en nuestro efímero y amenazado hábitat-ciudad. Notamos además la analogía burlona de una primera persona tan repugnante pero tan adecuada con la primera persona que narra infatigablemente. Esta sensación confusa de rutina y extrañamiento también se ve en el capítulo “siete”, donde cuenta cómo los viajes que hace por su trabajo se convierten en relatos de “antiviajes”:

“En cuanto pisaba Chicago, el desierto de Atacama o los fiordos noruegos, inmediatamente me atajaba alguien que me hacía cumplir un plan estricto, estrechamente delineado por los operadores turísticos (...). Todo, yo llegaba, trataba de conectar con el lugar, y en vez de eso recibía vagones de información, de horarios, de folletos, de sonrisas (...). No había ni siquiera un resquicio, un minuto de distracción de mis anfitriones, una grieta por la cual yo pudiera captar al menos algo de un lugar o *entrar en ese estado en el que la ajenidad se percibe como un gusto y no como un conflicto*” (Cristoff, 2006:86-87, el subrayado es nuestro).

En este mismo capítulo, la protagonista escenifica el futuro a partir de un presente en el que ya es un hecho el calentamiento global. Los pronósticos sobre una inundación mundial dan lugar nuevamente a la imaginación de la catástrofe. La pregunta angustiada por el lugar habitable del futuro no puede ser respondida con la

---

<sup>5</sup> “Notas de una cucaracha respetable”, cuento de la serie llamada *Crímenes bestiales* de Patricia Highsmith (Citada en Cristoff, 2005).

“salvación de una nueva Arca de Noé” o por “una parcela comprada en el Ártico”. Hoy, los niños ven en el zoológico las “versiones empobrecidas” de los animales que han visto antes en TV, y sus padres son “animales sobreadaptados”. Si se produce la inundación mundial, dice, es posible que primero se extingan las ciudades latinoamericanas aunque “los preocupados por la trascendencia no tienen nada que temer” (Cristoff, 2006:79) porque seguramente habrá documentales norteamericanos a través de los cuales exhibirán lo ocurrido a las próximas generaciones. Pareciera entonces que la tierra no se liberará nunca de nuestras imágenes.

El proceso de “curación” en los zoológicos que va visitando por todo el país continúa en el capítulo “nueve”, allí la protagonista visita una reserva de animales en Rosario (Argentina), ciudad a la que curiosamente le falta el antídoto. La reserva es un refugio de los animales rescatados que en un tiempo formaron parte del zoológico de la ciudad. La tarea de rescate fue de su directora, “Beba”, y su rostro resulta ser percibido *miméticamente* por la visitante. En su primera impresión la narradora imagina una fisonomía y una voz cinematográfica, pero luego la escena toca la realidad a partir de una “cognición táctil” o un “lenguaje de gestos”<sup>6</sup>. Ella describe la cara de Beba con “una sonrisa desprovista de cualquier rictus mundano” (Cristoff, 2006:103) y esto permite realizar una crítica sobre la actividad de los gestos dentro de la ciudad moderna. Los gestos, antes que incorporar el mundo exterior como una forma de fortalecimiento (en una inervación) resultan ser una mimesis que funciona para desviarlos. En el siglo XIX la sonrisa que aparece automáticamente en el paseante previene contra el contacto, un reflejo “que figuraba entonces como amortiguador mímico de choques” (Benjamin, 1980:148). En efecto, el contacto con el rictus mundano nos hace caer en un estado salvaje, en un aislamiento en medio de la muchedumbre. Acaso es necesaria la digresión para señalar que es Edgar Allan Poe quien ya observa en *Hombre de la multitud* (1840) lo absurdo en las uniformidades del vestir y del comportarse de las multitudes, y por supuesto, de este “*keep smiling*”. Para Poe la multitud de la gran ciudad, dice Benjamin en el estudio sobre Baudelaire, tiene algo de bárbaro (Benjamin, 1980:146).

---

<sup>6</sup> Benjamin le otorga más importancia a este tipo de lenguaje táctil que al lenguaje conceptual y asocia su significación con la actitud cognitiva de los niños.

Volvamos a nuestra narradora. Re-encantando un pasaje dentro de la ciudad de Rosario, la reserva es lo que quedó del zoológico (¿acaso una resaca?) que alguna vez existió, allí la protagonista va caminando frente a cada jaula escuchando de Beba: “la historia personal de cada uno de los animales” (Cristoff, 2006:106). Con el porqué de la falta de sus pezuñas, de un brazo o de una cola va construyendo una «*biografía*», la mutilación y el daño sobre los cuerpos del león, del jabalí y del zorro pampeano son los que escriben su historia. El reconocimiento de esa historia que se inicia en su síntoma, podríamos conjeturar, se da entre la fábula y la biografía: como aprendizaje. Porque por otro lado, escuchar a Beba, le recuerda a su madre, quien frecuentemente le cuenta detalladamente las “notas biográficas” de los tenistas famosos de la televisión, en esas notas, para ella, “subyace un componente moral, una enseñanza acerca de virtudes como la perseverancia y la defensa del deseo propio” (Cristoff, 2006:107).

Aquellas “historias personales” que Beba le cuenta le hacen acordar a las relatadas por su madre (Cristoff, 2006:106), y esta madre evocada nos lleva a la figura, a su vez, a la de aquél padre que les lega un “tesoro” a los hijos, en el cuento elegido por Benjamin para ejemplificar el significado de la transmisión de la experiencia (*El narrador*, 1936). Si bien ella hace explícita la comparación con el género (los tenistas serían los animales que nos enseñan las virtudes del esfuerzo) este cambio de roles no es más que una expresión aligerada. En realidad permite reconocer de un modo más profundo, la mediatización televisiva que produce una cultura con información de chimento y de saberes biográficos inútiles. Las anécdotas sobre famosos serían, diría Benjamin, las que ocupan el lugar de la experiencia intercambiable, porque los tenistas son personas exitosas y reconocidas de las que obtenemos información estetizada<sup>7</sup> y porque entre ellos y nosotros la televisión configura un modelo exitoso a seguir y un régimen de verdad moral del que la experiencia no puede depender. En otras palabras, la experiencia no es una vivencia previa que puede luego ser convertida en biografía progresiva hacia el éxito. Por otro lado, de esas vivencias está repleto el mundo del espectáculo, los saberes biográficos de famosos sofocan y nos “enmudecen” frente a nuestra propia vida o peor, nuestras propias vidas solo adquieren significación y verdad si emulan esas vivencias. Pero de lo que se trata es de la posibilidad de intercambiar, Benjamin también había reparado en que la pobreza de la experiencia

<sup>7</sup> El mismo tipo de información estándar y generalizante, aunque en otro soporte, se encuentra en los carteles de las jaulas que describen las características de los animales, por ejemplo la “especie camélida” y que ella rechaza deseando conocer “el camello que es” (Cristoff, 2006:57).

no se vinculaba con una falta: “no hay que entenderla como si los hombres añorasen una experiencia nueva” porque los hombres han devorado todo. Según Daniel Link, en el modelo de la fábula de nuestro filósofo,

“la experiencia se constituye en la falla de la verdad (en la verdad como ausencia o como resto), en un acto de discurso que restituye la unidad (perdida, para Benjamin) entre palabras y acciones, pero también entre voz y cuerpo. Recuperar la experiencia, pues, supone, al mismo tiempo, un despojamiento de la vivencia como acto previo al discurso, de los seudosaberes que impone la cultura industrial, y también un acto de encarnación” (Link, 2009:107-108).

Por eso la fábula indica también los modos no “antropocéntricos” que encara la autora al interrogarse sobre lo ordinario, lo salvaje y la adaptación. Del mismo modo, aunque no corresponda profundizar aquí sobre esto, Certeau afirmaba que la antropología no era un ámbito seguro para que el salvaje, la mujer o el marginal hablara, en cambio, en ése lugar expresivo el jesuita situaba al arte, más particularmente a la literatura (y a una singular relación de ésta con la oralidad<sup>8</sup>). Para terminar, pensamos que si como clave de lectura el modelo de la fábula sugiere que la tarea moralizadora se hace por intermedio de nuestros padres, podemos preguntarnos sobre su legado, recordando la “pobre” y mediatizada experiencia de la madre de la narradora ¿De qué vivencias y seudosaberes deberíamos (nosotros y ellos) despojarnos?

Es interesante también apuntar algo sobre los géneros que intervienen en este capítulo, ya que el relato de viaje se desfigura para situar el diálogo de la entrevista a Beba. Entendemos la entrevista como “polifonía” de voces que se enuncian en presente, donde el yo y el “otro” se reparten enunciativamente de otro modo. Como expresa Leonor Arfuch “estos lugares no son más que procedimientos (literarios) de otorgamiento o negación de la palabra, de la posibilidad polifónica de la escucha” (Arfuch, 2002:197) En relación con la «*biografía*», la entrevista es un modelo dialógico en el que puede aparecer un momento autobiográfico: “nunca mejor lugar para apresar la cualidad fugitiva de una vida (...) poner auráticamente bajo los ojos la vida/relato *haciéndose* en una temporalidad de ‘directo’ absoluto”. (Arfuch, 2002:

---

<sup>8</sup> Para una profundización de la cuestión léase el capítulo “La ciencia de la fábula” (Certeau, 1996:172-175)

250). Creemos que la funcionalidad que la entrevista a Beba (por otro lado indirecta, alejada de la periodística) adquiere en “Desubicados” es la de una forma de salida a su síntoma presente, ella no encuentra un “cierre narrativo” y subsiste el padecimiento existencial en una apertura polifónica de final: “No me preguntó por qué lloraba. Agradecí. No hubiera sabido qué decirle” (Cristoff, 2006:117).

## Conclusiones

*“Es más probable que los niños de hoy  
se pierdan en un laberinto de imágenes mediáticas que  
en un laberinto de calles de ciudad”  
(Susan Buck Morss)*

Tal como procuramos demostrar a lo largo de nuestro trabajo, podríamos afirmar que la fantasmagoría urbana (su aparato técnico-estético) es evidenciada y deconstruida por la narrativa estudiada. Este trastorno del aparato y cada uno de sus dispositivos, se genera a partir de las imágenes táctiles, auditivas y visuales que la narradora va tejiendo en una trama sensible y experimentadora. A partir de la mirada escrutadora, los ojos *otros* que detectan humillando el rostro de quién padece un síntoma, es la escena primaria de un *yo* que despierta poco a poco, y solo por azar advierte la energía anestésica de las diferentes fantasmagorías urbanas.

Es de destacar también, aunque no lo hemos desarrollado exhaustivamente, que las imágenes presentes en el relato a modo de “constelaciones” son reminiscencias del cine, recuerdos de su infancia o lecturas, y sobre todo, son aquellas percibidas cuando ella cierra sus ojos e imagina los ojos *otros* de los animales que ha visitado. Así va irrumpiendo la memoria de la infancia, conectando el presente traumático con el pasado, encontrando el antídoto para su provinciana y esteparia constitución.

Sin embargo, esta experiencia hecha con sus pasos por el zoológico no otorga un saber, no descubre una verdad. En el trayecto hacia la puerta de salida y al recapitular “escenas del mundo exterior” sólo tiene la esperanza de que “un rayo” (o una ocurrencia diremos), le otorgue la solución a su dilema: irse o quedarse, adaptarse

o sufrir. De este modo, y mientras tanto, solo ha podido colocar el propio cuerpo en relación con lo que existe y escribir la historia en su síntoma, historia de una especie ordinaria y salvaje que conocemos y aprehendemos a partir de los guiños a su intimidad.

Creemos también que aquél contacto con lo otro propuesto por el relato, convierte a la recepción de la literatura en un antídoto; pero a diferencia del efecto narcótico o narcisista de las representaciones espectaculares y masivas (el arte como entretenimiento) coloca en escena lo que el capitalismo siempre ha ocultado de sus fetiches: el “proceso de producción”. Esta narrativa es también el “proceso de producción” de un antídoto, que también corresponde con un proceso de curación de la subjetividad, aquel «yo terapéutico» al que referimos (aunque en clara inversión de la lógica de los saberes y experiencias de las literaturas de autoayuda).

Finalmente, notamos el intento de “Desubicados” de lo que sería una restauración de las “piezas del pasado”, en este caso de la fábula, y consideramos que más que darse aquél “arranque firme y brutal” deseado por Buck Morss, se observa uno de los procedimientos actuales de las narrativas urbanas: el uso de los soportes antiguos para interpretar lo nuevo.

### Referencias bibliográficas

- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica.
- Benjamin, W. (1991). “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Lesskow”. En *Sobre el programa de la filosofía futura*. Madrid: Taurus. [Versión electrónica] <http://www.periodismo.uchile.cl/talleres/teoriacomunicacion/archivos/narrador.pdf> [acceso: 21/03/2009]
- Benjamin, W. (1980). Poesía y capitalismo. En *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.

- Benjamin, W. (1996). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles. Chile: Arcis / LOM Ediciones.
- Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.
- Catelli, N. (2007). *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Cristoff, M. S. (2006). *Desubicados*. Buenos Aires: Sudamericana.
- De Certeau M. (1996). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. Vol. 1
- Geertz C. (1995). *Conocimiento local: ensayo sobre la interpretación de las culturas*. Buenos Aires: Paidós.
- Gorelik, A. y G. Silvestre. (2005). "Fin de siglo urbano. Ciudades, arquitecturas y cultura urbana en las transformaciones de la Argentina reciente". En J. Suriano (comp.) *Dictadura y democracia (1976-2001), Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, t.10, pp. 445-505
- Link, D. (2009). *Fantasma*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Marcuse, H. (1967) "Acerca del carácter afirmativo de la cultura" y "A propósito de la crítica del hedonismo". En *Cultura y Sociedad*. Buenos Aires: Sur.
- Miller, J.A. (2010). *Extimidad*. Barcelona: Paidós.
- Riesman, D. (1981). *La muchedumbre solitaria*. Buenos Aires-Barcelona: Paidós.
- Simmel, G. (2005). "La metrópolis y la vida mental. Bifurcaciones". Colección Reserva. 4, 1-10. En *Antología de Sociología Urbana* M. Massols y otros (comp.) [Versión electrónica] Recuperado de <http://www.bifurcaciones.cl/004/reserva.htm>
- Ricouer, P. (1988) "l'identité narrative". En AA.VV., *La narration. Quand le récit devient communication* (pp. 287-300). Genève: Labor et Fides
- Sloterdijk, P. (2003). *Esferas I. Burbujas*. Microesferología. Madrid: Siruela.
- Weigel, S. (1995). *El espacio de cuerpo y la imagen. Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. Buenos Aires: Paidós.

## **Datos del autor**

*Ayelén Fariña* es Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Rosario y doctoranda de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Desde 2009 es becaria doctoral de CONICET, con sede de trabajo en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, UBA.

---

## **Historia editorial**

Recibido: 04/ 06/ 2011

Primera revisión: 14/ 06/ 2011

Aceptado: 28/ 07/ 2011

---