

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
F A C U L D A D E D E L E T R A S
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Una cartografía poética de la ciudad en
Las noches de Flores, de César Aira.

Julio Anibal Dominguez Aguilar Filho

Porto Alegre

2011

JULIO ANIBAL DOMINGUEZ AGUILAR FILHO

UNA CARTOGRAFÍA POÉTICA DE LA CIUDAD EN
LAS NOCHES DE FLORES, DE CÉSAR AIRA.

Disertación presentada como
requisito para la obtención de grado
de Master por el programa de
Posgraduación de la Faculdade de
Letras de la Pontificia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araujo Barberena

Porto Alegre
2011

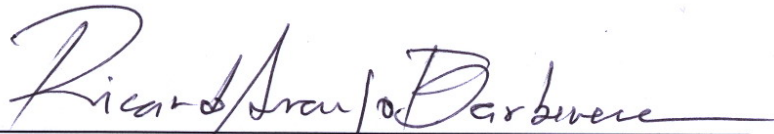
JULIO ANIBAL DOMINGUEZ AGUILAR FILHO

UNA CARTOGRAFÍA POÉTICA DE LA CIUDAD
EN LAS NOCHES DE FLORES, DE CÉSAR AIRA


Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 5 de janeiro de 2011

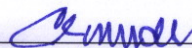
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Ricardo Araujo Barberena - PUCRS



Profa. Dr. Gilda Neves da Silva Bittencourt - UFRGS



Profa. Dr. Maria Eunice Moreira - PUCRS

A mi familia.

AGRADECIMIENTOS.

Un trabajo académico es siempre un engranaje compuesto de varias piezas. Con el tiempo, este engranaje toma una forma específica desde sus particulares contornos. Debe de existir, antes, un lugar para que ese conjunto pueda funcionar. En primer lugar, agradecer al apoyo de la Capes, por la beca ofrecida para el desarrollo de esta disertación. A la universidad por proporcionar el soporte necesario para la investigación del universo de las representaciones de la ciudad, así a como al conjunto de profesionales que componen a la institución. En particular, agradecer a los Profesores Doctores Regina Kohlrausch y Sérgio Bellei, por la objetividad y sinceridad; a la Prof^a. Dr. Maria Eunice Moreira, por la perseverancia y la amistad; al Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil, por mostrar el camino que cruza la creación literaria y la teoría literaria y por proporcionarme la oportunidad de demostrar mi capacidad dentro de esta área. Al Prof. Dr. Ricardo Barberena por presentarme la obra *Las noches de Flores* y por proponerme este tema como un desafío.

A las personas que componen mi familia, agradezco por el tiempo, el apoyo y la comprensión. En especial a mis padres, Julio y Elizabeth, y a mi hermana, Camila, que forman la base que ayuda a construir mis propias estructuras. A Angelita, por demostrarme la importancia de realizar un trabajo con sensibilidad y emoción. La emoción, no la emotividad, como motor para un trabajo que combina expresión personal, objetividad y ligereza.

A mis amigos, a los colegas.

A Eduardo, por comprender el poco tiempo.

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es el de investigar y analizar la representación de los espacios de la ciudad en la obra del escritor argentino César Aira, *Las noches de Flores* (2004), en el campo discursivo y textual. Interpretando las posibles relaciones existentes entre los elementos característicos de la ciudad. Como apoyo teórico para este trabajo serán utilizados conceptos como el de *pathos*, proporcionado por Emil Steiger en el libro *Conceitos fundamentais da poética*; la Idiorritmia y la problemática de una semiología urbana, de Roland Barthes, por una busca de la expresión particular de la ciudad.

Palabras clave: Literatura argentina; César Aira; novela; espacio ciudadano.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é o de investigar e analisar a representação dos espaços da cidade na obra do escritor argentino César Aira, *Las noches de Flores* (2004), no espaço discursivo e textual. Interpretando as possíveis relações existentes entre os elementos característicos da cidade. Como suporte teórico para este trabalho serão utilizados conceitos como o de *pathos*, proporcionado por Emil Steiger no livro *Conceitos fundamentais da poética*, a Idiorritmia e a problemática de uma semiologia urbana, de Roland Barthes, à procura de uma expressão particular da cidade.

Palavras-chave: Literatura argentina; César Aira; romance; espaços da cidade.

SUMARIO.

1 –	INTRODUCCIÓN.....	9
	<i>Primera parte</i>	
2 –	Aspectos teóricos sobre el <i>pathos</i> de la distancia y el acto de caminar	14
2.1 –	Sobre el <i>pathos</i> de la distancia	15
2.1.1 –	La ciudad leída	15
2.1.2 –	<i>Pathos</i> y la ciudad: una reflexión sobre la ciudad	17
2.1.3 –	La ciudad: una inscripción (metafórica) del hombre en el espacio.....	25
2.2 –	El caminar	30
2.2.1 –	El caminar por la ciudad	30
2.2.2 –	El inconsciente de la ciudad	31
2.2.3 –	Las estructuras citadinas	36
2.2.4 –	Roland Barthes y la ciudad	40
	<i>Segunda parte</i>	
3 –	Una tentativa de aprehensión o una aprehensión en la oscuridad	45
3.1 –	Sobre “una” interpretación: la ciudad y sus signos en <i>Las noches de Flores</i>	46
3.1.1 –	La interpretación	49
3.2 –	Anunciando un <i>pathos</i> en los elementos simbólicos de <i>Las noches de Flores</i>	57
3.2.1 –	Lo visible en la ciudad. Rompiendo con la correspondencia símbolo/sentido	60
3.2.2 –	El cuerpo de la ciudad. El espacio de inscripción textual	69
3.2.3 –	Sonidos de la ciudad. La construcción imaginaria de la ciudad	74
3.2.4 –	Las campanadas de una basílica	75
3.2.5 –	El rugir de las motos	76

3.2.6 –	El timbre de las casas	77
3.2.7 –	La voz de un personaje: Nardo, melancolía y angustia	78
3.3 –	La política de las imágenes: binarismos y antítesis	79
3.4 –	El caminar o una acción realizada en <i>Las noches de Flores</i>	82
3.4.1 –	Una interpretación que nace de la acción	86
3.4.2 –	La aprehensión sensorial	88
3.4.3 –	La expresión sensorial	89
3.5 –	Movimiento y voluntad: una antítesis	91
3.5.1 –	El movimiento	92
3.5.2 –	La voluntad	93
3.5.3 –	Antítesis	94
3.5.4 –	La forma ciega del caminar en el personaje Rosa/Resplandor	95
3.6 –	El <i>pathos</i> que la ciudad experimenta y expresa	97
4 –	CONCLUSIÓN.....	102
	BIBLIOGRAFÍA.....	105

INTRODUCCIÓN.

Proponemos, para la introducción, el análisis de una frase. La frase referida es aquella que encabeza este estudio sobre el espacio ciudadano y de como es visto y abordado este mismo espacio en una obra de carácter ficcional, en este particular caso, la del escritor argentino César Aira (Coronel Pringles, 1949). El título de este trabajo académico es el de *Una cartografía poética de la ciudad en 'Las noches de Flores', de César Aira*. De manera concreta, y como introducción al trabajo, parece ser correcto realizar esta análisis con los mismos métodos hermenéuticos con los que se analizaron los elementos del *corpus*, o sea, con una tentativa de distanciamiento de las formas finales de aprehensión y, consecuentemente, de sus significados últimos. Lo que se busca es observar de manera próxima a la misma frase que compone el título y así justificar el trabajo. Buscar establecer, de esta manera, en el espíritu de aquellos que irán pasear por las próximas líneas, una levedad en las formas críticas y analíticas que demuestren una interpretación acerca de los elementos de la ciudad y con ellos la manera en como son abordados.

En primer lugar, entonces, cabe desmembrar el título del trabajo. Desmembramiento que tratará de responder a la pregunta del por qué una cartografía. Realizar esquemas cartográficos sería recorrer, caminar, y caminar es construir caminos, vías e indicaciones que, si quedáramos fijados a su significado, estaríamos solidificando sus sentidos y crearíamos significados últimos para lo que procuramos. Todo camino sirve para tránsito, así como su sentido también es transitorio. La cartográfica concentra como función la elaboración de mapas que sirven de orientación. El mapa que construiremos en este trabajo no es mudo. Posee una serie de elementos —el blanco de la interpretación— que condicionan, dentro de un conjunto, el contexto en el cual se articulan. Es a través de estos elementos que se establece una confianza en los signos como los representantes de un resultado objetivo, una meta, un destino final al cual se recurre. Entonces, una cartografía visaría un final esperado,

una forma conocida y dentro de ella un sentido. ¿Por qué, entonces, una cartografía si ella congela a los sentidos dentro de las formas?

La cartografía encuentra su espacio físico un mapa. Su realidad se hace y se distribuye dentro de los límites de los signos con un valor estipulado, signos que a su vez, se hallan inscriptos en un contexto y adquieren y dan sentido a partir de él. Es el mapa, como objeto, como fantasía de la cartografía, aquello que se pretende explicitar en las siguientes páginas. El mapa, la función cartográfica del mapa, se utiliza de ejemplo a partir de su forma y no desde su sentido. Se exprime en el trabajo, de esta manera, una función de colecta de aquellos elementos que se encuentran dispersos en el texto ficcional y que cargan consigo la fuerza de la significación; elementos que son considerados, dentro de su propia identidad, como independientes. Pero, al mismo tiempo, cuestionamos ese valor independiente del elemento. Por sí sólo, el elemento nunca es completamente vacío de significación y mucho menos completo. Los elementos, así como las transgresiones que producen a su alrededor, sólo adquieren valor y función dentro de un contexto. A partir de este momento construimos una plataforma para la elaboración poética. Es gracias a esta colecta y a este análisis de los elementos de la ciudad, que incursionamos dentro de una fórmula poética cuyo principio básico es el análisis de la naturaleza de los elementos que observan a la literatura como un todo.

La poética, en este particular caso como compañera de la cartografía, viene a cumplir con una función descriptiva de los elementos diseminados dentro del campo textual. Las formas, las maneras narradas, sus constantes apariciones así como la incipiente representación de algunos elementos característicos. Encontramos así que, el campo de la poética es en extremo extenso. Las reglas, con las cuales la poética persigue una construcción, una fórmula y/o principios que “probablemente” rigen a la literatura son innumerables y de variadas maneras de abordar. La función que aquí representa es la de elevar la distinción de algunos elementos. La manera en la que se prepara esta distinción de los elementos trata de trascender la representación que principie un sentido de comparación. Demostrar que existe una comparación sería incurrir en el ámbito del arte como imitación de una realidad; el arte, la literatura en este caso, como representación de una realidad, siendo ella, por lo tanto, una realidad aparente, fruto de una imagen y de una semejanza definida, definitiva y completa en sí misma. No es este perfil que la poética pretende expresarse en el trabajo.

Gracias a esta particular enumeración de elementos característicos de una ciudad, a su vez elementos componentes de un particular universo artístico, el universo literario que mira a las ciudades, somos llevados a analizar, ya no más la manera representativa de una particular forma sino, más bien, a la capacidad de adjetivación de estos elementos. Una vez convertidos y analizados dentro de una particular mirada, ellos son transportados a un específico campo de la poética. La adjetivación, en este caso, produce en los elementos analizados una acción que se revela en la conversión de los elementos. La conversión aparece en el análisis de la aprehensión de esos mismos elementos por los personajes, revelándose con características asimiladas como naturales a sus funciones, inherentes a sus signos de representación.

De esa manera, la cartografía poética pretende construir un mapa de imágenes y acciones revestidas de contrariedad y de sentidos opuestos a los que fueron programados a responsabilizarse. Estos elementos son observados dentro del campo textual, observando a la ciudad, representando a la ciudad y recreándola dentro de sí como una metáfora a esas contrariedades. La obra elegida para el trabajo, *Las noches de Flores* (2004), presenta esa particular manera de examinar y representar a los elementos de la ciudad, como construcciones de una metáfora hacia la permeabilidad y permutabilidad de los sentidos que son abordados como últimos en sí mismos, definitivos, centrados.

La ciudad, en la obra, es revisada desde un lado oscuro que no permite que se aclaren las ideas por sobre lo que se representa. En la oscuridad, varios sentidos son expuestos y ninguno es llevado a una caracterización final, a una representación que objetiva lo natural de sus formas y significados. La ciudad es vista y sentida por los ojos de un autor, de varios personajes y por los de un lector; simultáneos en la diacronía del tiempo. A modo de cooperación, se elaboran construcciones sensoriales a partir de los elementos de la ciudad. Un espacio de recepción y de producción cuya atmosfera citadina es capaz de producir un encantamiento dentro de aquel que la habita y la vive, por sobre todo.

El mapa, de elementos vacíos de un sentido final, se muestra una vez más abordado como una constatación figurativa de la poética. Una vez constatados estos elementos y abordados desde un punto de vista que trata de revisar la construcción de sentidos, es que analizamos un elemento importante: el *pathos*. El *pathos* ocupa, dentro de este mapear poético de la ciudad, un lugar importante debido a las aprehensiones que se realizan de la ciudad en

correspondencia a la tensión que emerge entre los personajes de la novela. En este caso particular del trabajo, en los personajes que se encuentran en contacto directo con el lado oscuro de la ciudad. Aquellos que viven su significación en constante reconstrucción.

La cartografía se muestra específica y particular, su objetivo no es el de encontrar la forma específica del tesoro, y mucho menos el brillo eterno de un sentido al final del trabajo. Pretende, dentro de la oscuridad de la obra ficcional, desmembrar a los elementos con sentidos finales. Estos elementos son contenedores de una velocidad privada, proporcionado por aquellos que viven sus formas. Ellos son, los personajes en este caso, los que construyen sentidos a partir de engranajes específicos relacionados con la manera única de su aprehensión. Que a su vez, revela, dentro de su constitución orgánica, una estrecha —íntima por la relación que podría ser de parentesco— combinación entre verdad y voluntad.

Es así que, a modo de presentación de la estructura del trabajo, *Una cartografía poética de la ciudad* está dividido en dos partes. En la primera de ellas podemos encontrar las bases teóricas que servirán de refuerzo a la interpretación de la obra *Las noches de Flores*; a comenzar por una rápida aproximación al sentido estipulado a la palabra *pathos*. El sentido aplicado de una tensión que se representa como existente en la invisibilidad de los movimientos de los personajes, en la naturaleza de los elementos que conforman el contexto de una obra; una existencia que se caracteriza por ser “futura”. Para ello, el concepto que se adopta es el de Emil Steiger, que se puede encontrar en las páginas del libro *Conceitos fundamentais da poética*.

En un segundo momento, tratando de equivaler el concepto de *pathos* dentro de un contexto citadino, nos apropiamos de los análisis acerca de la ciudad de Roland Barthes, así como también de la idea de una Idiorritmia. Esta idea de Idiorritmia, que se encuentra en la obra *Como viver junto*, se establece debido a la tensión particularizada, o una aprehensión particular de una tensión, como punto de percepción de un *pathos* que sólo es posible después de un encuentro de ritmos. Para pretender ver este encuentro de ritmos, debemos analizar los elementos que conforman este contexto. Para ello, como refuerzo a los cuestionamientos teóricos, presentamos mas dos definiciones de ciudad, la de los teóricos James Hillman, con la obra *Cidade & Alma*, y Kevin Lynch, con *La imagen de la ciudad*.

En la segunda parte del trabajo, presentamos una aproximación interpretativa que visa a la expresión sensorial producida por la obra de arte. El objetivo se encuentra en llevar este modo de interpretar a los análisis de los elementos de la ciudad, procurando elaborar una construcción que demuestre al *pathos* de la ciudad como principal motor de la adjetivación de los elementos de la ciudad. El *pathos* como catalizador de un proceso que naturaliza a los sentidos dentro de los elementos de la ciudad. Los capítulos que comportan esta segunda parte se extienden desde un abordaje ético acerca de la interpretación, análisis interpretativa de las imágenes de la ciudad, de las acciones de los personajes como movimientos que integran el ritmo particular de la ciudad, y el *pathos* de la ciudad como construcción simbólica de ese ritmo particularizado y cambiante de la ciudad.

El trabajo no pretende establecer el sentido único de los elementos, tampoco realizar una enumeración de los elementos de la ciudad como una cartografía y una poética pueden recordar. Como prioridad, lo que se pretende es evidenciar aquellos momentos que demuestran el intrincado proceso de construcción significativa, que desemboca en la naturalización de los sentidos que se tienen como últimos. No pretende ser, el trabajo, un análisis de los elementos de la ciudad, de la mirada hacia la ciudad, una composición crítica de predecible fórmula. Pues la obra misma de César Aira no comporta un “futuro” dentro del sentido lingüístico que esa palabra pueda contener. Así como la obra aparenta ser, el trabajo tratará de acompañar esa impredecible e inesperada conceptualización, nueva, de los elementos de la ciudad.

Primera parte:

2. Aspectos teóricos sobre
el *pathos* de la distancia y el acto de caminar.

2.1 – El *pathos* de la distancia.

2.1.1 – La ciudad leída.

Para comenzar una reflexión sobre la ciudad que es leída, proponemos que se realice una rápida explicación del tiempo verbal utilizado en el título del ensayo. De la temporalidad textual exigida por la rigidez gramática. La ciudad leída, la ciudad expresada en el tiempo pretérito dentro de las líneas textuales de un romance, de un cuento, de un poema y hasta de un anuncio publicitario, que se convierten en aquella ciudad que es construida como, y a partir de un discurso reflexivo. Este hecho proporciona un marco referencial para el acto de conjugación, o de aprehensión en la ciudad de aquello que aún no lo es. Estamos hablando del *pathos*, del *pathos* de la ciudad y de su condición de existencia. Más concretamente, así como lo explica Emil Staiger¹, el verbo “ser” se encontraría subentendido dentro de una tensión —a ello llama de *pathos*— reinante en la realidad consciente de una pieza dramática; la belleza o la grandeza, usando sus propias palabras, estaría, en el “estar adelante”, en el estar adelantado a algo que todavía no lo es.

Pensando de esa manera, la ciudad conjugada expresaría una acción que ya estaría demarcada, ya habría elaborado su propio significado a partir de las imágenes que son narradas. El significado, entonces, estaría evidenciado, y por sí solo sacralizado, a partir de la forma que representa. Ocultos detrás de esta violencia significativa se encuentran algunos elementos cuyos movimientos rítmicos son idénticos a aquellos sujetos que la habitan: el hombre, o sea por los personajes. Tanto el hombre como el personaje son, a su medida, sujetos enunciadore; son ellos que realizan el acto de la lectura de la ciudad a lo largo de una producción y conjugación de significados. A través de ellos observamos que la ciudad, externamente, es limitada en el interior de la imagen y de la acción que representan y es ilimitada, internamente, en los grados de percepción y recorridos interpretativos que sufren.

¹ STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**, Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA., 1969.

Establecemos, de esa manera, una distinción y una separación de sus partes, sus imágenes y sus acciones, en un estudio comparatista que va más allá del simple establecimiento de la evidencia. Si fuera así, sería producida apenas la comprobación de similitud de aquellos elementos seleccionados y comparados entre sí, para ingresar en el campo del proceso de adjetivación y de substanciación de los elementos de la ciudad.

La ciudad, sus imágenes y acciones, es analizada a través de la mirada de aquellos personajes que la habitan; igual a un acto de descubrimiento hacia el proceso de la significación. Es un constante movimiento que transita entre las semejanzas establecidas por la memoria y entre todas las diferencias prejuiciosas que se presentan cargadas de una tensión particularizada y privativa. Este movimiento, comparémoslo con el de un columpio, comprueba más que únicamente un interesante punto de vista. Observar a partir de esta lente objetiva nos advierte, con perspicaz detallismo, la superposición de otredad cuyas situaciones son alternadas, proporcionadas por una diferenciación de algunos valores entre los sujetos; de virtualidades, en donde toda “temporalidad” es expresada en el cuerpo contemporáneo de la ciudad. En las frases elaboradas y distribuidas en el contexto por su importancia de significación, cargadas de significados, esas alteridades se intercalan entre la adjetivación de los elementos dentro de una poética de naturaleza rígida, y la substanciación o la experiencia de la construcción de esa misma poética a partir de percepción sensorial que proporciona.

Para establecer esta diferencia, o punto común para un elemento de objetivo comparatista, es fundamental analizar la percepción o la aprehensión —con el debido distanciamiento— del enfoque que es dado a la tensión interpretativa de los signos de la ciudad. A continuación, para esclarecer esa tensión, realizamos una tentativa de análisis acerca de la conceptualización teórica de la expresión del *pathos* de la ciudad, de las imágenes de la ciudad como “instituciones” catalizadoras, como la metáfora infinitamente cambiante dentro del proceso de una (varias, en todo caso...) elaboración discursiva. La ciudad referida será aquí analizada como un discurso, como elemento de construcción de un *sujeto* que la *observa* y luego la *materializa*. La ciudad como un espacio físico en donde se unen los símbolos que se proyectan hacia el proceso de significación presentando dos puntos de recreación, casi geográfica, de reflexión hacia la ficción: el imaginario y el espacio. Se elabora así, un mapa cartográfico acerca de la representación de la ciudad. Un mapeo poético en donde el arte de narrar las avenidas, las calles, los edificios y la acción, en ellas, de sus habitantes se convierte en el arte de trazar, entrecruzar, modos de pensar y de sentir que se encuentran relativamente en oposición al mundo externo, dentro de la substancial experiencia

del acaso en el mundo narrado. Una cartografía poética —más poética debido a su esquema de representación cartográfica en el espacio discursivo y por la representación de la experiencia que caracteriza al imaginario— en la cual se observa a la literatura leyendo a la ciudad.

2.1.2 – *Pathos* y la ciudad: una reflexión sobre la ciudad.

Empecemos por las figuras geométricas, muchas imágenes de la ciudad respetan estos formatos. Las figuras establecen los límites de lo interno y de lo externo en el contexto; lo de adentro y lo de afuera en un sentido que busca una necesidad de marginalidad cuyo interés recae siempre en una reinención de sí mismo. Por su vez, estos contextos, en donde se produce la marginalidad, son capaces de albergar en su seno una infinidad de elementos que, conjuntamente, elaboran sus propios límites. Fronteras dentro de fronteras y fronteras por dentro y por fuera. Son estos límites los que producen un movimiento caracterizado por un desplazamiento continuo, en la dimensión temporal y espacial, que lleva a la constante formulación de significados, o la reinención de sí mismos. Así como al momento de realizar una escrita, llevando el acto de la escrita dentro de la geometría limitante de un espacio de carácter físico —el papel, la letra—, sería dotarla de una condensación simbólica en donde el hombre efectuaría el proceso de la significación. La geometría, pensada de esta manera, puede ser inversamente proporcional al materialismo que la sostiene: cuanto más cuadrada la figura, más invisible su entorno estructurador, al mismo tiempo que es visible al máximo su natural formulación geométrica; y por otro lado, cuanto más oblicua una curva, más lejana la frontera en donde se encuentran los instrumentos que formalizan los sentidos en ella. En otras palabras, las formas límites, o limítrofes, nunca parecerán cercenadoras y sus estructuras, que jamás revelaran una orden fundamental, asumen una función prioritaria que exige una identificación definida gracias a las formas socialmente significativas. Es así, entonces, que encontramos, o podemos expresar que percibimos, una tensión fluctuante, contextualizada entre los (infinitos) espacios. Esa tensión fluctuante es variable en intensidad y constancia.

Un ejemplo: la ciudad se asienta —se construye de manera arquitectónica— en los límites permitidos por el terreno. Por otro lado, la escritura transita —subvierte— las superficies del papel. En la ciudad encontramos el barrio, en el barrio el salón de teatro,

dentro de él al actor, luego el andar del actor, su “deslizar” sobre el palco, la representación de *su* caminar en un discurso preparado, condensado por significados, pero asimilado de manera particular. El escenario se diferencia del teatro, del barrio, de la ciudad; se duplica la realidad. La constancia se da en el andar, la intensidad resurge a cada esquina y se superpone en una multiplicidad de capas de otras intensidades. El espacio existe siempre en tensión, pero esa tensión no comporta, necesariamente, el espacio en su existencia: El *pathos*, la tensión, la pasión, el poder. Una existencia contextual, donde el *pathos* se percibe en la sensible nitidez de los límites de las formas, o figuras geométricas, y de los diversos significados que son atribuidos. Ese es el territorio del *pathos* por excelencia.

Emil Staiger, en el libro *Conceitos fundamentais da Poética*², esboza el *pathos* a partir de una causalidad, y lo analiza a partir de un concepto de Drama como género con características propias de una poética. Nascido a partir de una “verdad” en potencia³, sin la necesidad de depender de la mediación de un ideal, el *pathos* se expresa en una aporía de sentido geométrico en donde, en la superficialidad de las formas, todos los vértices son el inicio y el fin; es, en el espacio que transcurre entre los puntos que una *posible* forma esconde una *posible* existencia futura.

... porque o acontecimento nesses casos está grávido do futuro, e a concepção fundamenta o que virá à luz oportunamente, e produzirá efeitos impossíveis de se antever com nitidez, mas que se pode pressentir.⁴

Un concepto práctico y directo, extraído de un estudio para la composición y comprensión de la teoría dramática, es que Staiger esclarece, a partir de la diferenciación del proceso del *pathos*, la característica principal del texto dramático. Pero, el interés que esto suscita es saber cual es la condición en la que el *pathos* es situado en el texto: el *pathos* como un método que solidifica una intensa significación poética y sensorial producida por la ciudad y aprehendido a partir de la combinación de las respuestas fragmentadas dentro de los límites de la realidad y de la ficción. Al mismo tiempo en que los eventos son inesperados, ellos

² STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da Poética**, Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA., 1969.

³ La frase *verdad en potencia*, puede suscitar algunos inconvenientes a la hora de utilizarla, pues su propia condición de “carácter definitivo” no concuerda con el proceso indefinido de producción de sentidos. Recordemos, así como lo hizo Nietzsche, que toda verdad es atravesada por una autoevaluación enraizada en la idea de un mundo trascendente. Aquí, queremos utilizar las palabras *verdad* y *potencia* como una revelación y como una ansia de evidencia, respectivamente.

⁴ STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da Poética**, Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA., 1969. p. 138.

también son esperados. Una vuelta en la esquina puede ser tan rutinera como sorprendente e inesperada.

Dos importantes puntos pasan a formar parte de esta constitución performática del *pathos*⁵. Por un lado, el contexto de realización del mismo, la esquina como estructura, por ejemplo; lugar en donde la intensidad “performática” —abusando de una palabra con sentido que pueda tener la palabra— se desdobra al infinito, comportando, dentro de su estructura, aquellos elementos disponibles para la construcción de un discurso reflexivo. Por el otro, con un sentido de contrato organizacional, o *a priori*, con el círculo de conocimientos que abarca a todo lo que es referencial en el mundo. Por ejemplo, volviendo la esquina, esta como ente o como lugar en donde, según Heidegger, se establecería una relación íntima con “algo”. Es esa noción de ser-en-el-mundo que compone a los sentidos a partir de su existencia, acordado con el contexto, en el interior de esa capacidad o de ese lugar en donde ese “algo” pasa a *poder ser*.

En el momento del conocimiento, el hecho de establecer un contacto con el elemento situacional, se está dentro del contexto de desplazamiento. Ese contexto es articulado y al mismo tiempo es capaz de reflejar un sin número de percepciones, todas ellas de escalas diferentes, siempre de lo mismo. La aprehensión consciente establece una marca, o un signo representativo. La tensión, la emoción, como elemento performático carece de memoria, jamás recordará la función del signo, será una eterna experiencia de significación a partir del rastro que deja y del contexto de desplazamiento que marca la voluntad de poder ser.

Siendo de esta manera, situacional y contextual, podemos observar que la elaboración inventiva carga con los mismos sistemas operacionales, pero se presentan de manera diferente. Hablar de estética, de estilística o de cualquier otra consideración atractiva, de belleza, de placer o de poder, debe pasar primero por una minuciosa observación del crítico que capta los detalles de aproximación de una obra con su entorno. Los elementos contextuales se convierten en adjetivos para su mejor estudio. Ellos son aprisionados en una forma, en una figura de estructura casi geométrica. Una misma esquina puede ser encuadrada dentro de una poética al ser abordada por diversos ángulos, constatar que está cargada de belleza estética, de intensa profundidad emotiva o de marcada historia particular o social, pero es la experiencia performática en esa esquina que la potencializa; por ejemplo, a través de un

⁵ Performática pues, si es atribuida una tensión que vendrá a ser presente, y esta deriva de la condición contextual de aprehensión de las imágenes de la ciudad, ella es un acto que se realiza, es una acción.

profundo vacío existencial por sí solo cargado de significación, listo para ser solidificado en el campo de la identificación social para luego en el permanecer como sentido final. Igual a los escritores que presentan su universo de significaciones a través de las narraciones, todos los elementos de la ciudad se presentan de una manera diversificada, distendida. La representación se muestra diferenciada por la experiencia de “mundos” distintos, como ya lo expresara Heidegger, al escribir que todo ser siempre está en relación con algo o con alguien.

Staiger nos ofrece una mejor descripción de cómo es abordado el concepto de mundo dado por Heidegger:

É no mesmo sentido que falamos do mundo antigo, cristão, do mundo da bíblia, de Dante, de Shakespeare. Também aqui o mesmo ente apresenta-se diferentemente quando em mundos diversos. O corpo humano em Sófocles não significa a mesma coisa que em Dante, apesar de representar o mesmo objeto, quando considerado do ponto de vista anatômico, biológico ou outro qualquer.⁶

Pues bien, la construcción imaginativa del contexto literario ayuda a proporcionar una mejor idea de este discernimiento filosófico. La fruición contextual, la que nos llena los espacios vacíos de significados, elabora excelentes condiciones para la percepción de límites en donde la tensión, o el *pathos*, se transforma en la manera particular de aprehender a través de la distinción. En este caso particular, la relación que se establece de manera crítica, es abordada por la observación y la experimentación de un *pathos* que se distribuye por la vivencia de y en la ciudad. Entonces podemos hablar de una condensación de fuerzas en la ciudad, la gran productora y receptáculo de significados; fuerzas en el interior de un barrio, pequeño elemento significativo en el espacio productor; y a su vez en ambos, ciudad y barrio, ya que poseen la característica de ser representaciones estilísticas comparables a un discurso y elaborados a partir de un mundo particularizado, de una mirada particular e inventiva.

Es, en este tipo de condiciones, que podemos observar el desarrollo de algunos textos. Ellos pasan a existir a partir de la distinción con la realidad vivida e *pasan a ser*, debido al *pathos*, la experiencia de la vivencia y de una experiencia que futuramente se vivirá. La experimentación de ese “algo” y de su contenido en la duplicación (multiplicación) de una realidad. Esa incesante multiplicación de lo que será, de aquello que se esconde detrás de una aparente realidad de alguna consciencia, es atribuida al valor estético del contexto. El

⁶ STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**, Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA., 1969. p. 140.

contexto, la presentación estética del lugar de la representación, proporciona esa “múltiple separación” de las realidades conscientes. Una plurivalencia que parte del elemento estético, como factor patrocinador de filosofías constrictoras, que se abren hacia el exterior y hacia una fruición particularizada.

Lo interesante de esa fruición particularizada, y por adhesión esa múltiple separación en realidades conscientes, radica en el hecho de que el elemento contextual y el elemento contextualizado, son un constructo, nada inocente y pormenorizado en detalles, de carácter imperativo. Un discurso apaciguador de ánimos, controlador de los elementos históricos y hacedor de contradicciones provocadoras a partir del control estético. La producción y el control estético se producen en el instante de la separación de las realidades conscientes. Por un lado, objetivamos el poder de las figuras geométricas como fuerzas constrictoras e constructoras de espacios, límites y fronteras, tanto internas como externas. Por otro, poseemos el enorme paisaje producido por esas mismas figuras; paisajes contenidos en fragmentos estáticos en el tiempo, demarcados por sus formas a través de las cuales se les atribuyen la naturalidad de su presencia.

Es el cuadro, la pintura, el retrato, o el rectángulo expresados por Barthes en el libro *Como vivir juntos*⁷. La elaboración discursiva por excelencia de la separación de las realidades conscientes, dominadas por una tensión ambiental que se alastra a través del tiempo y del espacio. Más concretamente, como Roland Barthes lo llama, la civilización del rectángulo, en una alusión al alejamiento de la naturaleza⁸ por parte de los modernistas franceses, arquitectos y escritores, que construían y retrataban a la ciudad, Paris en este particular momento, en sus mínimos detalles y sus máximas sombras. Una explosión modernista por las formas geométricas en donde la ideología reinante era el poder de la simplicidad de la forma; el *Retângulo: como a forma simples do poder* (BARTHES, 2003, p. 224). El encuadramiento, la focalización orientada, el *pathos* o tensión, contenido dentro la forma, de la moldura, dándole el sentido explícito de localización geográfica como de orientación temporal. Barthes expresa, a través de sus escritos, cómo funciona esa orientación, casi metodológica, de la intervención de la moldura en el imaginario mental, con la metáfora de la imagen amorosa.

⁷ BARTHES, Roland. **Como viver juntos. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

⁸ Alejarse de lo natural, era una de las características principales del modernismo. El rechazo a lo natural, a lo orgánico y su respeto por lo artificial, lo creado por el hombre.

A moldura = como o superlativo da imagem, aquilo que a completa e a realiza. Dir-se-ia que a perversão imaginária requer imperiosamente a moldura, o recorte retangular, o contorno. Cf. o transporte amoroso, a paixão à primeira vista, o enamorar-se bruscamente = raptó por uma imagem. Ora, essa imagem é geralmente emoldurada.⁹

Una figura grande, de líneas puras y excelente en su forma representativa. Es esa construcción en moldura la que fetichiza completamente al contexto, surgiendo de ese modo los elementos controladores. La naturalidad de la forma es capaz de restringir la multiplicidad de sentidos. Los sentidos se distribuyen en el contexto, lugar de identificación, pero es la moldura la que condiciona cómo será realizada esa identificación. Barthes continúa con la siguiente explicación, utilizándose del conocimiento psicoanalítico para expresar cómo puede ser condicionado el proceso de significación:

O objeto amado (que se vai amar) aparece bruscamente, a) como uma silhueta recortada – ou algum pormenor do seu corpo transformável em fetiche, b) em situação, fazendo alguma coisa.¹⁰

Seguido, en las notas explicativas de la edición de Martins Fontes¹¹, la traductora Leyla Perrone-Moisés complementa la expresión oral de Barthes en la que afirma que el objeto sólo puede ser amado a partir de la fetichización de un ser en situación, o sea en movimiento, durante la acción. Esta acción se debe a un proceso deliberado de percepción en la que se realiza un movimiento secuencial de aproximación y alejamiento o distanciamiento. Este proceso guarda analogías con las nociones de sincronía y de diacronía, en donde la aproximación al objeto —al mundo, al contexto— que se realiza establece, de acuerdo con la situación dada, una instancia histórica específica, un momento clave del texto. Su situación estática como contexto de evolución, de marco referente a los acontecimientos. Es teniendo en cuenta esta aproximación, movimiento que se efectúa sobre una red de significaciones “estáticas”, que se procesa un distanciamiento. Un distanciamiento programado en el que se toma en cuenta el marco referencial a lo largo de los sucesos históricos explanados a través del tiempo. El alejamiento, o distanciamiento en este caso, es el acto necesario, el elemento catalizador, para la comprensión y aprehensión del mundo, del contexto como componente discursivo. El ser, el personaje en constante movimiento, establece primero una relación

⁹ BARTHES, Roland. **Como viver juntos. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 226.

¹⁰ Ibidem, p. 226.

¹¹ Ibid., p. 226.

sincrónica con el contexto: su lugar de movimiento a través de la textualidad de las líneas, lo exacto, lo preciso y lo necesario discernible para la construcción de la forma metafórica y, segundo, un movimiento duplicado por la diacronía de los textos. Es el desdoblamiento dado por la constitución inherente de la metáfora en los textos.

A partir de este distanciamiento se objetiva la metáfora, adjetivación de las formas; la función metafórica que procura expresar a través de elementos connotativos, un mundo en donde se organiza una visión coherente de la superposición de las temporalidades. Para ello, una serie de elementos contextuales, todos pasibles de análisis, son categorizados para una mejor ejemplificación. En lo referente a lo textual, específicamente en la construcción “pragmática” del texto, de la relación de los signos con los sujetos enunciados, podemos realizar una tentativa de reflexión sensible de la representación de la imagen de la ciudad en los textos: objetivo inicial del trabajo.

Para comenzar, como viene siendo escrito desde el inicio, el reconocimiento del *pathos* se sitúa dentro del ámbito situacional, o sea, en el contexto. Expresar el momento exacto del reconocimiento en el texto, así como lo indica Emil Staiger, es estar por dentro del contexto que lo articula (STEIGER, 1969, p. 138). Estar dentro de ese contexto, articulado y constructor de significaciones, es reconocer, a su vez, el carácter de “ente” del mundo incrustado en un momento situacional; “ente” en constante movimiento, dentro de un círculo de relaciones que establece la “necesidad” del conocimiento de todas las cosas, sólo así podrían pasar a *poder ser*. De esa manera, la imagen de la ciudad pasa a ser, en la textos, en la formalidad de la estructura de aquellas imágenes, un escenario construido por la narrativa del momento situacional, por el constante movimiento de aproximación y de distanciamiento. En este movimiento la imagen de la ciudad se convierte en la imagen metaforizada, a su vez transformada en culto, en objeto de fetiche. Imagen y acción están fusionadas. Deseo que atraviesa la metáfora y se transforma en acción discursiva. Textos preparados, confeccionados, contruidos, que retratan la ciudad a través de la escrita. Un movimiento que realiza una aproximación hacia el significante, aquellas formas y estructuras que contienen el significado en constante suspensión, y un distanciamiento del significado suspenso, proporciona a la forma un conflicto, que podríamos expresar como momentáneo y suspendido por la palabra: confrontante de tendencias contradictorias en el enunciado, generador de una angustia; rigidez histórica que embotella y solidifica.

La ciudad y el *pathos*: una combinación estética de percepción de ritmos diferenciados, de espacios imaginarios y procesos de construcción. Idiorritmia, como expresara Barthes, o la vivencia —mejor dicho, convivencia— después del encuentro de los ritmos. La combinación rítmica de movimientos diferentes apaciguados por la significación en constante conflicto y de rápida acción solidificante. Por un lado la ciudad: un ente en constante movimiento, un discurso construido en un espacio textual; la ciudad como una red de significantes cuya organización es cambiante y que para a través de múltiples funciones. Esta característica, textual por ser literaria, por tratarse de la representación textual de la ciudad y de sus imágenes en la literatura, alberga dentro de sí, un *pathos* característico. Para incurrir en este *pathos*, un *pathos* de características particulares, cabe mencionar todo el recorrido efectuado sobre el significado de *pathos*. Desde la tensión pertinente que incluye el paseo por todas las emociones a través de las palabras, una especie de *pathos* vacío con valor aristotélico, el cual encuentra su finalidad dentro de las emociones vividas en las pasiones personificadas, la emoción y las palabras; el *pathos* causal, establecido por la fuerza de una voluntad, un ideal recurrente en la busca de una finalidad, una finalidad que no se absorbe como una finalidad en sí. Este *pathos*, de características particulares, también se encuentra en una posición de constante mutabilidad. Constante fundación de grados de poder, de tensión, de variable intensidad y capacidad significativa; el *pathos* como una fuerza concentrada en las palabras esparcidas por el campo textual, *pathos*, como lo caracterizara Staiger, igual a fuerza bruta.

Esa variabilidad en la tensión pasa por una característica indivisible: el *pathos* como una expresión particularizada. Esa expresión particular, propia, única, se desplaza a lo largo de un campo semántico que se encuentra cargado de elementos culturales, elementos históricos y memoriales. Al mismo tiempo, estos elementos forman un conjunto estable, pero no estático, de términos cambiantes en la temporalidad de los acontecimientos, ligados entre sí por una orden de realidades y procesados a través de la sincronía y diacronía de los eventos. Esta característica común al campo semántico, permite al sujeto enunciador construir las imágenes de la ciudad —y así establecer el contexto de reproducción del *pathos*— a través de una asociación mental que permite facilitar el recuerdo. Esta característica, digamos primaria, es atravesada por singularidades, subjetividades que modifican la cara del campo. La modificación del campo semántico, su variabilidad, demuestra un constante movimiento, una constante emanación de la propiedad de relación situacional.

Así la temporalidad se torna presente en el estado espacial, una temporalidad de características particulares, aquellas que parecían ser las determinantes características de una ciudad, expresados a través de sus imágenes, mutan en su interior formulación significativa. El fenómeno de la contemporaneidad, entre la imagen de la ciudad y la temporalidad particular de los sujetos enunciados, se encuentran las subjetividades pasajeras, una suerte de subjetividades “turísticas” que encuentran en las imágenes una reacción inferida por el contexto —inferida por la construcción discursiva de la ciudad— y colocan sobre un exigente método de averiguación en un conjunto de características y maneras que se identifican con las condiciones de la contemporaneidad.

2.1.3 – La ciudad: una inscripción (metafórica) del hombre en el espacio.

La ciudad es un espacio físico estable, o mejor dicho acomodado, en donde la mayor parte del desarrollo de las relaciones humanas se despliegan hacia diversos sectores según la diferencia de las necesidades. Este espacio, además de ser construido materialmente, también alberga una constante aporía que va mucho más allá de la mera diferencia sin conclusión. Esa diferencia radica en que la ciudad, antes de ser apenas un conjunto de sujetos urbanos —como oposición a lo rural—, es una inscripción metafórica forjada dentro de un espacio.

Barthes, en el texto *Semiología y Urbanismo*¹², expresa a través de un lenguaje que busca el análisis semiológico, los problemas al cual se incurren cuando se elabora una semiología característica para las ciudades, esto se debe a su eterna mutabilidad de significados y hasta de significantes. Enfoca en el texto, la problemática establecida desde el punto de vista de la significación a partir del instante en el que el verdadero objetivo es el establecer una concepción significativa del espacio habitado por el hombre como sujeto enunciante y a la vez parte del contexto. El espacio, la ciudad como un discurso, estaría propensa a la conspiración de los signos, con el cual podría elaborarse un análisis de carácter estructural y de esa manera privilegiándose una condición central en donde las relaciones de los habitantes, o de los sujetos enunciadores, sería basada en simetrías; significados: elaboraciones de causa y de efecto.

¹² BARTHES, Roland. **Semiología y Urbanismo** in: **La aventura semiológica**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

En muchos estudios de urbanismo que se apoyan sobre estimaciones cualitativas y sobre cuestionarios de motivaciones se ve apuntar, [...], el motivo puramente cualitativo de la simbolización, del que se hace uso con frecuencia actualmente para explicar otros hechos¹³.

Este carácter de efecto y de causa, relativa armonía de la doctrina de las causas finales, apaga la variabilidad de las tensiones (pulsiones) encuadrando, moldurando, toda emanación de significado dentro de construcciones preestablecidas. La ciudad, la imagen y la acción en la ciudad, son elaboraciones discursivas que leen a los enunciados en la medida que son contextualizados, representados en sus particularidades rítmicas. Son como condiciones de la contemporaneidad que surgen para evidenciar el paradigma de la temporalidad entre una tensión particular, una conducta particularizada, y el ritmo establecido por el movimiento del carácter situacional del sujeto. Carácter relacional que se evidencia en un espacio determinado: aquí el espacio del que hablamos es la ciudad. En otras palabras, la ciudad estudiada como discurso debido a una integración entre el sujeto de la enunciación dentro del enunciado. La representación de las imágenes y de las acciones asociado a un la capacidad interpretativa de cada una de las subjetividades que se imponen en los elementos.

Recordemos que los elementos de la ciudad son elaboraciones discursivas que provocan a la percepción el establecimiento, la fundación en el concepto mas instructivo de la palabra, de significados. Todo significado, como Barthes enseñó, es apenas la constatación situacional de un momento temporal; es también espacial, espacio en el cual se revelan las características institucionales del signo, del signo como elemento momentáneo. El significante se estructura como elemento fluctuante: por veces, por temporalidades ya que nos estamos refiriendo a una superposición de ellas, un significado, tiende así, a convertirse en el próximo significante.

Así también, con los elementos de la ciudad. Al establecer una esencia central a la ciudad, estamos definiéndola a partir de un ritmo particularizado que se expresa mediante la contextualización; solidificamos ese ritmo adecuándolo a la noción reflexiva de causa y efecto. Barthes expresa lo siguiente a respecto de la semiología de las ciudades, los elementos característicos y la valorización de la simbología de los mismos.

¹³ BARTHES, Roland. **Semiología y Urbanismo** in: **La aventura semiológica**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993. p. 259.

La ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla¹⁴.

La ciudad aquí la entendemos como un elemento discursivo. Ella es construida para los hombres, los sujetos enunciadores que las habitan y la impregnan con las características de sus ritmos. Es en la ciudad que se encuentran los ritmos particularizados de los sujetos en donde, a su vez, es ella la que acompaña, debido al proceso de significación, en su caótico y nada armonioso andar hacia el significado. Hablamos a la ciudad en cuanto la recorremos, establecemos un lenguaje que al mismo tiempo es único, plural, infinito y social. Podemos, de esa manera, creer que toda posibilidad de tensión, de tensión que se encuentra en potencia de ser, será percibida después de realizarse ese encuentro de ritmos impregnados en los elementos de la ciudad.

Las subjetividades se encuentran instaladas a cada paso dado por los personajes y se entrecruzan mostrándonos verdaderos conflictos de alteridades. La ciudad nos habla en el momento en que, usando términos psicoanalíticos, la transferencia es completa: ella nos dice aquello que queremos escuchar, queremos ver y queremos sentir. Aprender, en el discurso crítico de la ciudad, una comprensión de ese entrecruzamiento de subjetividades, ese *pathos* de la distancia, la idiorritmia barthiana, es entender que todas las percepciones siempre serán medidas a través de la experiencia de cada uno de los sujetos con relación a los elementos de la ciudad. De la misma manera en que la ciudad nos habla por intermedio de esa experiencia intersubjetiva de cruzamientos rítmicos particularizados, ella también nos deja de hablar en el momento en que nos perdemos en la constante elaboración situacional, en el instante mismo de la transferencia moldurada por una significación cuya meta sea la solidez de los significados. Así no sentimos que la ciudad nos habla, que la ciudad nos mira, que la ciudad nos siente. Elaboramos significados a través de un proceso de significación que visa lo que sería el proyecto mnemónico de solidificación o por aquello que es conocido por metafísica de la substancia.

A la ciudad la podemos leer como una constitución metafórica en la que el *rhythmós*, al cual Barthes recurre para explicar la idiorritmia, se expresa en cada una de las representaciones en las que se presentan encuentros. En cada uno de los elementos tenemos

¹⁴ BARTHES, Roland. **Semiología y Urbanismo** in: **La aventura semiológica**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993. p. 260 – 1.

un ritmo diferenciado, en cada uno de los sujetos, personajes de un texto, que recorren la ciudad narrada, descrita en el contexto histórico, un tiempo único que remite a un movimiento particular de aprehensión sensorial. La idiorritmia, es según el autor francés, un ritmo diferente sobrepuesto a otro ritmo. En la explicación etimológica dada por Barthes podemos comprender mejor, en donde la palabra *Ídios* significa propio, particular, y *rhythmós*, ritmo, un ritmo propio, privativo y de características singulares inherentes del sujeto como individuo socialmente identificable, independiente del tipo de sociedad estipulada. Expuesto como una fantasía, pues para Barthes toda palabra, significante mayor por excelencia, es la materialidad de la fantasía, o aquello que convierte a la fantasía en elemento exponente y por lo tanto pasible de saber, la idiorritmia proyecta sobre la acción, fuerzas que anuncian una posible inviabilidad para un orden racional y colectivo. Barthes expresa de la siguiente manera la fantasía de un ideal idiorrítmico.

Ora, essa fantasia, por ocasião de uma leitura gratuita, encontrou a palavra que o fez trabalhar. Sobre o monte Atos: conventos cenobíticos + monges ao mesmo tempo isolados e religados ao interior de certa estrutura (os elementos dessa estrutura serão descritos em seu tempo) = aglomerados idiorrítmicos. Cada sujeito tem aí seu ritmo próprio¹⁵.

El teórico francés observaba una pequeña parte del ideal idiorrítmico a través de la superposición de las temporalidades. Debe entenderse que esas temporalidades albergaban mucho más que apenas tiempos descompasados, en su interior también se encuentran alteridades, subjetividades, deseos, fantasías y todo lo que pueda ser pasible de análisis a partir de la elaboración de una palabra que la represente. Ese ritmo, la idiorritmia en este caso, se estructura en una predisposición hacia una posible inviabilidad de configuración significativa, formal, sólida y hasta podríamos decir permanente. Ella encuentra su forma, su estructura invisible, en la selva del tejido ciudadano. Esa estructura, además de ser invisible, podría clasificarse de etérea, amorfa para las formas geométricas conocidas. Si los signos son capaces de albergar la presencia —forma, estructura— vaciada del propio signo, los elementos de la ciudad, como signos representativos e informativos, retienen en sus formas geométricas apenas la constatación de la multiplicidad de sentidos. La estructura de esa constatación es la que se encuentra encubierta por la propia percepción de multiplicidad. Y como toda percepción es parte de una interpretación, percibir esta multiplicidad es producir la

¹⁵ BARTHES, Roland. **Como viver juntos. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 13.

visibilidad parcial de una posible tensión que, en las condiciones conscientes de la creación literaria contemporánea, sería evidencia de un *pathos* emergente dentro del signo vacío.

La ciudad, entonces, es para el hombre aquello que el palco es para el actor y el contexto espacial ficcional es para el personaje. Sin la elaboración de un contexto, de un escenario, no podemos esbozar el intento de construir un ideal idiorrítmico pasible de análisis. Verificar el *pathos* dentro del signo vacío, el *pathos* que actúa como el signo. Un ejemplo: Barthes elabora un escenario, en él la fantasía idiorrítmica puede ser confeccionada a partir de una mezcla de imágenes extraídas de la experiencia y de los conocimientos adquiridos por investigaciones bibliográficas. El escribe:

1)É preciso deixar bem claro que, para que haja fantasia, é preciso haver cenário, por tanto lugar. Atos (onde nunca estive) proporciona um misto de imagens: Mediterrâneo, terraço, montanha (na fantasia, obliteramos: neste caso, a sujeira, a fé). No fundo, é uma paisagem. Vejo-me lá, à beira de um terraço, o mar ao longe, o reboco branco, dispondo de dois quartos para mim e outros tantos para alguns amigos, não longe + uma ocasião de sinaxe¹⁶.

Para Barthes, la fantasía se encontraba completamente transmutada en el contexto situacional. Una vez establecida en ese plano, la idiorritmia comenzaba a ser analizable y a ser experimentable en la medida de una noción/sensación cuyo ritmo es particularizado. El *pathos* de la distancia se establece en diferentes grados de experiencia y de saber en la contemporaneidad de los acontecimientos. La cartografía de la ciudad procede y se hace camino en dirección a una poética mutable según la percepción sensorial del contexto. Más concretamente, en una adjetivación debido a sus características particulares, pasando a una construcción de poética que lleva a cabo la aprehensión de una substantivación de los elementos de la ciudad. En este sentido percibimos el desencuentro, la aporía de los ritmos, este es el momento del verdadero sentido analizable y festejado en los textos. La sincronía y la diacronía de los textos se multiplican en un *ethos* de la contemporaneidad y se transforman en ritmos particulares que conviven entre sí, estableciendo un ideal idiorrítmico contextual. Ese ideal idiorrítmico representa el verdadero ritmo de las ciudades, ciudades en plural, pues este proceso se da en el mismo instante en que ella es habitada y vivida por el hombre.

¹⁶ BARTHES, Roland. **Como viver juntos. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 14.

2.2 – El caminar.

2.2.1 – Caminar por la ciudad.

*Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace el camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante no hay camino
sino estelas en la mar.*

Antonio Machado

Luego, después de encuentros idiorrítmicos, observamos los lugares que soportan a las tensiones particularizadas. Lugares en donde el desencuentro es el verdadero encuentro. Desencontrarse al encontrarse; esa sería la máxima que busca evidenciar aquello que no tiene posibilidades de llevarse a cabo: la sintonía perfecta de ritmos en total condescendencia el uno con el otro. Caminos que enigmáticamente conducen a parte alguna, haciendo una referencia al andar de Heidegger en el bosque. Las calles, de esa manera, en el sinuoso y esfumado receptáculo que son las ciudades, recorridas una y otra vez, expresan la inviabilidad del establecimiento de una verdad única.

El caminar como un acto, como una acción, que lleva hacia la observación; y de la observación, al descubrimiento, a la celebración. Establecer un criterio donde la percepción que se realiza es la de una valorización de los problemas, y las soluciones posibles se encuentran a partir de las unidades que se presentan de manera contextual: los elementos dispersos u organizados y el modo en la que están dispuestos en el contexto del campo semántico de las ciudades. Un lugar correspondiente, una orden que no establece reglas para la percepción. Caminar también es encontrarse sumergido en el mundo de esos elementos de la ciudad y formar parte de la significación de ellos. En el instante en que elaboramos, o intentamos elaborar una semántica propia de las ciudades, incurrimos en una serie de problemas ya avisados por Roland Barthes en el ensayo *Semiología y Urbanismo* mencionado más atrás. Establecer conceptos numerables, clasificables, pasibles de análisis, que se encuentren frenados por la incapacidad de estructurar elementos permanentes, fijos en el contexto, sin poder escapar a la comprobación de carácter estadístico. El parecer, el acto de

dar a entender, violenta las nociones idiorrítmicas a través de la mediación de la percepción, de los sentidos que son puestos a servicio de la consciencia, limitando por completo el significado.

Es así como, entrando en el campo teórico, podemos establecer tres cruzamientos analíticos que serían capaces de explicitar al caminar —el caminar: un acto de atravesar la ciudad con todos los sentidos— a través del contexto que lo soporta. Partiendo de una filosofía acusada por Barthes de gestaltista, el teórico Kevin Lynch realiza un esbozo de la ciudad y de sus construcciones como si fueran elementos fijos distribuidos al azar, aptos para la percepción del hombre, cargados de memorias y de significación. En el libro *La imagen de la Ciudad*¹⁷, Lynch muestra al hombre, visto como un sujeto enunciador, como un personaje, encargado de la distribución de los significados para los elementos de acuerdo a la impresión de sus sentidos con respecto a la ciudad. Por otro lado tenemos al psicólogo James Hillman con el libro *Cidade & Alma*¹⁸, en el cual elabora toda una reflexión acerca de las posibilidades de análisis de las ciudades, junto a sus elementos, desde el diván del consultorio. En un ejercicio de extrema abstracción, consigue elaborar una tesis que revela a las ciudades como proyecciones transferenciales de la psique humana. Al mismo tiempo construye un cuestionario que parte del sensible misterio que es el vivir en las ciudades y no percibirla como lugar de proyección de deseos y fantasías y en donde la respuesta mas cercana a esa experiencia es siempre la más difícil de elaborar. Para finalizar, Barthes con el ya citado ensayo *Semiología y Urbanismo*, muestra, a criterio de relativismo histórico, el trazado de una serie de parámetros con los cuales se tornarían evidentes aquella dificultad que imposibilita la realización de una semiología urbana. Desde las elaboraciones estructurales de la antigua Grecia, en donde se privilegiaba un centro fundador, hasta las asociaciones de una antropología estructural.

2.2.2 – El inconsciente de la ciudad.

Empecemos por el caminar según James Hillman. El caminar para el teórico parte de una noción de necesidad que se ha olvidado. Ese olvido sería el causante de un extrañamiento cuyo análisis muestra ser de origen ontológico por sus cambios y desgastes en el sentido. El

¹⁷ LYNCH, Kevin. **La imagen de la ciudad**. Barcelona: GG Reprints – 4ª Edición, 2000.

¹⁸ HILLMAN, James. **Cidade & Alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

recurso, primeramente, biológico del andar, sería una forma de sobrevivencia ha mucho tiempo olvidada y el próximo paso, sería olvidar el propio andar analítico en el transitar por las ciudades. El andar, el caminar, se ha establecido como una necesidad ya no mas fisiológica, sino en una constancia permanente en la que el hombre debe acostumbrarse a vivir. Las elaboraciones que el hombre realiza acerca del caminar, pasan a ser aquellos métodos de objetivos definidos que van desde el encuentro, la localización específica de un lugar, hasta el mantenimiento saludable del organismo. Hillman escribe que “se é necessária uma prescrição médica para que nos lembremos de caminhar, então estamos vivendo num estranho mundo novo, onde alguma coisa básica foi esquecida” (HILLMAN, 1993, p. 51).

El extrañamiento de un nuevo mundo en el que se ha olvidado lo básico, el caminar analítico que celebra lo incognito. Algo anda mal con el organismo, con el alma del hombre, mucho más antigua que la propia formulación del significado de las ciudades. Este criterio de necesidad alude a las funciones mas básicas del sujeto, del ser humano, en la que la estipulación de una nueva obligación, en el marco referencial de la ciudad contemporánea, sería un contexto extremadamente objetivo y castrador. La nostalgia de las líneas escritas por Hillman atraviesan las calles de cualquier ciudad en la que las características principales de humanidad se han apagado después del gran despliegue de la época industrial. El movimiento modernista sería un ejemplo. Su gran aversión hacia lo orgánico arrancando con ímpetu hacia una pujante industrialización en el alma del hombre; lugar en donde el hombre sería absorbido por la máquina. De igual manera, el “caminar” de Hillman establece conexiones con los elementos ciudadanos, siendo este su principal objetivo: el caminar en relación a la ciudad (HILLMAN, 1993, p. 51). Una especie de confluencia entre los elementos de la ciudad, la ciudad misma, y el hombre.

El caminar se ha convertido en una necesidad, en una obligación. Visto de esa manera y con respecto a la ciudad, transforma las nociones de rastro y de memoria y las transparenta bajo el aspecto de eternos e indestructibles monolitos. Las huellas en la ciudad ya no son las mismas y recorrer caminos en los que nunca se conocen los lugares se ha vuelto contra el propio caminante contemporáneo. Realizar elaboraciones críticas a partir del análisis del acto de caminar, a partir de la mirada crítica del caminante, se ha vuelto mas difícil en el sentido de que aquella vieja noción modernista de la pérdida de identidad en medio de la ciudad industrializada ha pasado al acostumbramiento y se ha limitado al mero extrañamiento. El sujeto que camina, perdido en medio de la multitud, ya no sabe quien es y eso ya provoca la tortura, pues tampoco sabe, a ciencia cierta, cual es la ciudad que habita. Intrincados en el

acto del olvido, hombre y ciudad encuentran la salvación en el derecho electivo a la memoria impregnada en las significaciones de los elementos ciudadanos. Y con el correr del tiempo, de las modificaciones estructurales y significativas del entorno en el que se vive, el olvido de la memoria se ha transformado en la salvación, en el bote salvavidas en la que esa misma memoria se ha transformado en elemento selectivo.

Según las condiciones básicas del hombre, las ciudades se han ido modificando, han sido adaptadas a las necesidades inmediatas de los seres humanos. Así como estas necesidades han cambiado, el principal factor que ha llevado a esa metamorfosis al máximo es la velocidad de las relaciones. Según Hillman

Nossas camas e divãs podem modificar-se a cada periodo histórico, mas, com relação aos movimentos humanos básicos, só o caminhar mudou radicalmente. Não só andamos menos que nossos ancestrais, mas quase eliminamos a necessidade de caminhar. Tornou-se obsoleto. A locomoção tornou-se mecanizada, desde os dispositivos de controle remoto, até, claro, os automóveis¹⁹.

Haciendo con que la necesidad de relacionarse con el contexto de aprehensión de la tensión, del *pathos*, quede relegada a un segundo plano, o por lo menos, modificada. Ese tipo de comportamiento internalizado, el del olvido como manera de aprehensión de una memoria y luego convirtiéndola en una porción de un producto de carácter selectivo, ha mostrado que cada evento particularizado del hombre, el pensamiento íntimo, sensorial y particular de un ritmo específico, es capaz de revelar en su contenido la manera imaginativa de la ciudad. La manera en como la ciudad es aprehendida y de cómo las memorias son seleccionadas revela ese sentimiento internalizado en el cual se elabora un criterio estético y de interpretación. Se establece, así, una comparación entre el ritmo particularizado de las ciudades, un ritmo impregnado por los sujetos que en ellas viven, y sus consecuencias.

Hillman elabora una particular visión de la subjetividad de los elementos de la ciudad. Esta subjetividad muestra un interesante punto de vista del hombre acerca de esos mismos elementos. Para él, la imagen de la ciudad es su propia subjetividad externalizada. La característica de centro, como el propio concepto de subjetividad puede consignar, se convierte en un punto de referencia movable, fluctuante en el universo de elementos

¹⁹ HILLMAN, James. **Cidade & Alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1993. p. 51.

significativos. Esta subjetividad se muestra, por ejemplo, en la arquitectura, donde el arte de transformar las dimensiones, es el fundamento que la materializa. El ejemplo de un edificio y de los detalles particulares de la fachada, la armonía existente entre vértices y ángulos, denotan lo que podría ser su comportamiento: una estructura alta, rígida, de frialdad que denota una extraña inapetencia sexual, y por lo tanto materializada en el contexto sin el objeto de su deseo, demostrando la fuerza de una represión constante e inconsciente.

El Vivir-junto de Barthes expresa esa materialización de una manera que afecta al *Rhythmós*, el movimiento particular que constituye la Idiorritmia. Lo que atrae, siguiendo esa especulación barthiana, es el hecho de la anulación de los sujetos y el adiestramiento de cualquier tipo de afecto. Todo queda enteramente separado, individualizado, en el que el hecho de no establecer una estética marcada por el objeto del deseo, instaura una condescendencia entre los ritmos en el que la política de sobrevivencia de los signos es el de la igualdad. El edificio cuya fachada denota frigidez, comparte su individualidad y se demuestra igual a los otros, otros edificios de fachadas frías, a partir de *su* individualidad. De esa manera, la Idiorritmia hace real su potencia contextual.

No existe una entrega, el vivir-junto se muestra en la tentativa falla, desde el inicio, como inherente a su concepto, de una condescendencia a un agrupamiento, visto desde el acto de caminar, atravesado por alteridades y significantes constitutivos. Y tentativa falla podemos entenderla como un acto en pleno proceso. Una suerte da causalidad de unión, pura y simples, o un Telos como explica Barthes, se ejemplifica a través de una palabra²⁰ dentro del agrupamiento de personas, de sujetos enunciadores que buscan su propio ritmo. Dentro de este agrupamiento, el Telos, el objeto de fascinación, sobrepasa el objetivo primario y se contextualiza de manera inconsciente en las calles de una ciudad, en el discurso subjetivo del sujeto enunciator. La ciudad adquiere sus contornos, sus límites, y se muestran mas fuertes en los contrastes. Sería ese el Telos de un agrupamiento que no se identifica de manera objetiva, sino de manera inconsciente. Hillman escribe:

A face dos quarteirões da cidade, do bazar, do mercado e das alamedas é esperta, vívida, sagaz e tão expressiva quanto o gestual e a linguagem daqueles engajados da manhã até à noite com outras pessoas. A palavra grega para cidade, polis, originalmente significa “multidão”, ajuntamento de pessoas; relativo a poly (poli, muito); o latim pleo (abundante, cheio) e plebs (multidão, plebe, o plebeu comum). Uma cidade é o vaivém de uma multidão de pessoas comuns nas ruas.²¹

²⁰ Vale recordar que palabra, para Barthes, es el elemento físico, contextualizador, que trae al análisis el sentimiento guardado en la fantasía.

²¹ HILLMAN, James. **Cidade & Alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1993. p. 52.

Podríamos equilibrar la noción de Idiorritmia, un ritmo particularizado, con esta aclaración del concepto de ciudad que Hillman propone. Establecer, con ello, una especie de significado suspendido a partir de un Telos inconsciente. El *pathos* de la distancia, tan evidente para las épocas fuertes según lo explicitara Nietzsche²², se comprobaría en una simple afirmación: aquella multitud que compone una ciudad, el vaivén de las personas en las calles, demostraría el poder de separación dado sus ritmos particularizados, al mismo tiempo en que los congrega en los límites de una calle no identificada.

El paradójico dilema de las ciudades, que unifica al mismo tiempo que separa en congregaciones a lo largo de las calles incógnitas, cargadas de significación vacía, de existencia provocada. Un ejemplo claro, según el análisis de las teorías sobre la ciudad hecha por la teórica Marcella Delle Donne²³ demuestra, a través del análisis de las teorías que tienen su potencial analítico sobre las significaciones de la ciudad, cómo una concepción capitalista de las ciudades ha hecho con que las funciones específicas, de trabajo, por ejemplo, se transformaran en los elementos fuertemente imaginativos que acaban caracterizando, marcando, a las ciudades. Según la teórica, las funciones activas de una parte de la ciudad son las que diferencian un barrio de otro. Cuanto más actividad dentro del aglomerado urbano, un aglomerado que se caracteriza por su Telos, más divisiones se presentaran y más característico será el barrio.

Al establecer esa especie de proceso de significación, un proceso que es siempre etérea y fluctuante, nunca definitivo pero fuertemente contextual, de las divisiones de la ciudad a partir de las funciones que se ejercen dentro de sus límites, podemos comenzar a hablar de la capacidad imaginativa dentro de los elementos significantes de las ciudades. Una especie de continuo entre función e imagen. Esta capacidad establece, entonces, que la expresión mas fuerte sería apenas la demostración de un vacío significativo capaz de asimilación entre las formas citadinas durante el proceso de adquisición del significado de la ciudad.

²² NIETZSCHE, Fredrich. **Crepúsculo dos ídolos, ou, Como se filosofa com o martelo**. Lisboa: Editora 70, 1988.

²³ El libro al cual nos referimos es el de la teórica Marcella Delle Donne, *Teorias sobre a cidade – arte e comunicação*, en donde, a partir de ejemplos estadísticos de estudios específicos sobre el crecimiento de las ciudades, elabora una selección comparativa de las teorías basadas en aproximaciones acerca de la ciudad. DONNE, Marcella Delle. **Teorias sobre a cidade – Arte e Comunicação**. São Paulo: Martins Fontes, 1983. p. 183-4.

A través de toda la extensión de la ciudad, de toda su dimensión física e geográfica emerge, gracias a la división según las funciones, una especie de Idiorritmia de los ojos y de los pies. ¿Sería algo así posible? Lo que es recorrido físicamente, en el inocente y, a la vez, violento acto de atravesar las calles, encuadra en la instancia de lo físico, lo recorrido a pie, una característica inherente al hombre como ser situacional. Presenciamos así la dimensión sincrónica del andar, del caminar. Por el otro lado, tenemos el elemento visualizador que se estructura mentalmente, la imagen mental de la ciudad se enumera diacrónicamente al tratar de abarcar el horizonte. Los ojos vislumbran el horizonte como un futuro presenciado, como una ilusión palpable. El presente diacrónico, dentro de la Idiorritmia de las ciudades, aparece como una transparente organización de sucesos; el pasado, la memoria, se presenta como una rigidez determinante, marcada y moldurada por los significantes del presente.

2.2.3 – Las estructuras citadinas.

Dos nociones son interesantes de ser analizadas en las teorías de Kevin Lynch, siempre teniendo en cuenta esa especie de Idiorritmia de las ciudades, que obligan al que las habita, a adquirir un ritmo particularizado individualizado por medio de la anulación de las identidades. La primera de ellas es la noción de imaginabilidad que Lynch propone y la otra es un ejemplo de discurso, de la ciudad como un discurso. Reconocer estas dos colocaciones es de suma importancia para desvendar el caminar según Lynch, ya que la ciudad posee ciertas características que la hacen legibles, o sea, la convierte en un discurso creado a partir de una imagen y ser, de esa manera, de extrema importancia para la imaginabilidad de los elementos por los sujetos que la habitan. Eso nos lleva a la idea central del libro, *La imagen de la ciudad*, en la que la constante es pensar la ciudad en los términos mismos de las conciencias de los sujetos que la perciben, buscando así, la imagen mental de estos que serían los “lectores” de la ciudad.

Sabemos que durante el acto del caminar, el caminar con un sentido posmoderno, existe algo parecido a la pérdida de la fase, la fase como imagen representativa de lo particular, de lo que es sagrado como individuo, para ingresar en el intenso ambiente socializador y forjador de sociedades particulares. En otras palabras, la Idiorritmia. Para Lynch, la ciudad es una construcción dentro del espacio geográfico y mental de los sujetos. Cada sujeto presenta un estrecho vínculo con la ciudad o hasta únicamente con partes de la misma, caracterizado a partir de la legibilidad de la imagen citadina. Esa legibilidad ayuda en la formación del vínculo entre el pasado y el presente. El carácter diacrónico de la mirada fija

al horizonte, al presente y al pasado, se funde en una imagen que se encuentra embebida de recuerdos y de significados. Para Lynch, esa imagen es la combinación de todos los sentidos fragmentados de la percepción que tenemos de la ciudad. Es en este sentido que se establece una noción de discurso. La ciudad como un discurso enunciado, cargado de fragmentos memorialísticos, que se combinan para forjar características físicas de las imágenes de la ciudad. Caminando, atravesando las calles, entramos en un lugar específico y determinado, un espacio “fronterizado” que es el espacio de la memoria. Caminar a lo largo de este espacio es convertirlo en un lugar, un territorio que acaba adquiriendo las formas de aquel que lo atraviesa, de aquel que transforma la memoria en el elemento selectivo, y luego lo caracteriza como una imagen.

Es evidente que una imagen nítida permite desplazarse con facilidad y prontitud [...] pero un medio ambiente ordenado puede hacer todavía más; puede actuar como un amplio marco de referencias como organizador de la actividad, las creencias o el conocimiento. [...] Como todo marco eficaz, esta estructura confiere al individuo la posibilidad de opción y un punto de partida para la adquisición de nuevas informaciones.²⁴

La cuestión de la imaginabilidad, para Lynch, se transforma en un sistema de pensamientos que establece una organización espaciotemporal en la mente de los sujetos. Allí, la constante intervención de sus habitantes estaría modificando su significación a través de los cambios desde sus estructuras. El medio físico es un elemento variable e independiente, o como recuerda Barthes, el espacio humano siempre será el espacio del significante. La imaginabilidad, así, es un objeto físico que proporciona una gran probabilidad de suscitar una imagen vigorosa en cualquier observador que se proponga a observar. Se trata de esa forma, de ese color o de esa distribución que facilita la elaboración de imágenes mentales del medio ambiente que son vívidamente identificadas, poderosamente estructuradas y de suma utilidad (LYNCH, 2000, p. 19) para los sujetos que la habitan. Esas caracterizaciones emergen de nuestras propias definiciones, nunca como algo evidente, claro o simple al primer vistazo. Siendo la imagen modificable, modelable a las formas cambiantes de la vida humana. Para Lynch, las ciudades están impregnadas de memorias y de significaciones. Cuanto mas evidente esas memorias y esas significaciones dentro del universo poderosamente estructurador de las ciudades, mas fácil se convierte la aprehensión de las imágenes. Es a partir de este punto que podemos tratar el concepto de legibilidad de Lynch. Este concepto es importante ya que es el puente entre la elaboración discursiva que es la ciudad, la ciudad

²⁴ LYNCH, Kevin. **La imagen de la ciudad**. Barcelona: GG Reprints – 4ª Edición, 2000. p. 13.

como espacio físico, el espacio de los significantes, y la imagen mental creada a partir de la elaboración mental de la imagen, dada la capacidad de imaginabilidad que surgen de los elementos de las ciudades.

La legibilidad nada más es que la claridad visual que posee una ciudad. Es una calidad atribuida por las manifestaciones significantes que se distribuyen a lo largo de las construcciones, a lo largo de la distribución de sus monumentos. En otras palabras, los adjetivos que la califican y la distinguen. Su característica es meramente funcional ya que se trata de la capacidad que una imagen posee de ser aprehendida en determinada situación, dentro de elementos conectados y de símbolos fácilmente reconocibles como perteneciente a un estipulado sector. Esta capacidad es de extrema importancia ya que dicho elemento legible brinda a la ciudad de velocidad y de complejidad dentro del lenguaje en el cual se desarrolla. La legibilidad es un factor importante, con ella se pretende establecer el primer contacto con los sentidos de la ciudad. Si vivir en una ciudad es establecerle un ritmo, la legibilidad permite que el sujeto enunciante imprima esa velocidad necesaria a partir de sus propios sentidos que desembocan en las técnicas de orientación. Así, de una manera casi técnica, Lynch nos propone un caminar al estilo urbanista, o constructor.

Una ciudad, o un barrio, en la que la legibilidad de sus elementos no es la suficiente, puede producirse la simple sensación de estar perdido o dislocado; no es esto lo que se pretende con un caminar al estilo urbanista. Por otro lado, en un escenario que se encuentre plenamente vivido e integrado de elementos de características fuertes, de marcada o de ninguna característica presente identificable. Donde las imágenes ambientales, o hasta la ausencia de ellas, serían capaces de proporcionar orientaciones, los sujetos que vivan en esa región se encontrarán sumergidos en una fuerte sensación de seguridad.

Para Lynch...

Un medio ambiente característico y legible no brinda únicamente seguridad sino también realza la profundidad y la intensidad potenciales de la experiencia humana. Si bien la vida dista mucho de ser imposible en el caos visual de la ciudad de hoy, la misma acción cotidiana podría asumir un nuevo significado si se la ejecutara en un marco más vivido. Potencialmente, la ciudad es en sí misma el símbolo poderoso de una sociedad compleja. Si se la plantea bien visualmente, puede tener asimismo un intenso significado expresivo.²⁵

²⁵ LYNCH, Kevin. **La imagen de la ciudad**. Barcelona: GG Reprints – 4ª Edición, 2000. p. 13 – 14.

Perderse o no perderse, elaborar una divagación crítica a partir de un superpasante digamos *amateur* no son las características principales que Lynch procura en las configuraciones de los elementos de la ciudad. El objetivo en este tipo de caminar es el de responder a las imágenes nítidas y discernibles con la importancia de la práctica emotiva del simbolismo, buscando la correlación entre el significante y el significado. La estructuración y la debida identificación es una de las cualidades a la que aspira. Pero esta cualidad se establece a partir de la imagen elaborada que los sujetos poseen de la ciudad: cuanto mas legible la ciudad, mas imaginable son sus elementos y por lo tanto la imagen mental que los sujetos elaboren de ella será mas fuerte.

Definir estos espacios, como espacios de elementos fuertes o de elementos débiles, es importante para el caminante en el momento en que el conflicto instaurado es aquel que se da partir del caminar, de ese extrañamiento al que Hillman alude que se produce con el choque de las figuras y los elementos ciudadanos. Para Lynch, los elementos que se encargan de la imaginabilidad y por lo tanto de la legibilidad de la ciudad, son aquellos que se estructuran a partir de una concordancia simbólica entre el significante y el significado. Se libera al lector de realizar una elaboración crítica y se lo somete apenas a la identificación de los elementos para su orientación; elementos estos que se encuentran congelados dentro de un universo de significantes limitados por, justamente, las significaciones que caracterizan a la ciudad. Con esto, Lynch elabora una serie de fundamentos para los elementos. Estos fundamentos son aquellos constitutivos y marcados como las esculturas y los monumentos, que por su vez están repletos de cargas semánticas en eterno conflicto con su potencial histórico, como nos recuerda Barthes.

Los elementos que aparecen como marcados dentro de una ciudad, ayudan a que se establezca una especie de incertidumbre dentro de la imagen mental que se tiene de la misma. Más específicamente, dentro del proceso de elaboración de la imagen mental de la ciudad. Las esculturas de las grandes ciudades son los elementos simbólicos por excelencia que sirven de referencia, tanto histórica como situacional, para aquellos caminantes que procuran un sentido final a su recorrido. Según Lynch, cuanto más una se aleja de estos elementos de características predefinidas, más perdido uno se encontrará. La organización visual de estos elementos será atribuida dentro de la funcionalidad de los mismos y la semiología de la ciudad que Lynch busca será limitada y no evidenciará el poder del significante por sobre los sujetos que se encuentran caminando en él.

Lynch, como urbanista, considera que las imágenes públicas de la ciudad, aquellas imágenes elaboradas a partir de elementos comunes en todas las ciudades, develan una función dentro de la propia forma en sí. Dicho de otras palabras, se encuentran limitadas por las formas vacías que son capaces de reforzar, de esa manera, el significado. Lynch limita aún más elaborando una serie de significados dentro de un vocabulario que busca la legibilidad dentro del léxico del lenguaje de la ciudad. Es así como surgen los elementos de la ciudad con sus significados instaurados y fijos, prontos para su utilización dentro de un cuadro de valores aplicables. Para él, existen cinco tipos de elementos que ejercen una influencia sobre la imaginabilidad. Estos elementos son las sendas, los bordes, barrios, nodos y mojones (LYNCH, 2000, p. 61) y ellos pueden variar la significación de la imagen de la ciudad de acuerdo con la diferenciación de la escala de la superficie, así como también desde el punto de vista que el sujeto caminante se encuentre.

La imagen que el caminante observa es siempre cambiante. En el medio ambiente, o el medio significante en donde se encuentre desarrollando el acontecimiento, el acto de caminar, las imágenes pueden superponerse e interrelacionarse. De esta manera que se realizaría una especie de distribución de los elementos dentro del sujeto, dentro de la imagen que el sujeto produjo. Para el caminante, los grandes cruzamientos de un barrio de intenso movimiento, adquieren una identidad que se encuentra íntimamente relacionada con la velocidad imprimida por el paso del caminante. En cuanto Lynch elabora el ritmo de las ciudades a partir de la vivencia del hombre en sus superficies, pero sin escapar de la significación fija de los elementos de la ciudad, la ciudad elabora una especie de simbiosis con el caminante en el cual su *rhythmós* es el que transformará el significante de los caminos, de los senderos y de los barrios en el significado particularizado e inolvidable. De esta manera la ciudad permanece como un discurso singular y eternamente cambiante en el cual se desarrolla el hombre. La ciudad sólo irá respirar vida plena si es un producto de/para toda una población, de/para toda una sociedad en busca de la más democrática forma de convivencia posible (NETO, 2005, passim.)

2.2.4 – Roland Barthes y los signos de la ciudad.

Y si la ciudad es un discurso en el espacio físico, hablar de este discurso, analizar este discurso se transforma en una actividad de extrema dificultad en el momento en que los

elementos ya no son más analizados como símbolos, símbolos en los que el significado deviene de un particular significante. Barthes elabora un ensayo sobre semiología y sobre el urbanismo en el que muestra que esta empresa es de suma dificultad, exigiendo para ello, un espíritu de abstracción que visa a los significados como vacíos y propone una mirada de *amateur*.

Con el tiempo, la cartografía de la ciudad ha limitado el ejercicio de abstracción y ha transformado en objetivo último un significado que oblitera el proceso de la significación. En donde la oposición entre el signo y la ausencia del signo, es el principal elemento de producción de significación. En el ensayo *Semiología y Urbanismo*, integrante del libro *La aventura semiológica*, Barthes elabora un enfoque para la construcción de una semiología de las ciudades, en donde siempre será necesario un cierto grado de ingenuidad por parte del lector de este discurso que es la ciudad. Él recuerda que toda ciudad es una estructura, pero que toda estructura nunca debe ser completada o rellenada de significados que procuren una totalidad.

A lo largo del ensayo, que podríamos llamar de un caminar semiológico en busca de un proceso, intenta elaborar las bases para extraer del mundo metafórico del lenguaje de las ciudades, el sentido real para su aplicación y comprensión. El teórico explicita tres conflictos que se presentan a la hora de estudiar a las ciudades, de estudiar los elementos de las ciudades en este caso. El primero de ellos es el conflicto entre la significación y la función de las imágenes. El funcionalismo de una parte del barrio entraría en conflicto con su contenido semántico: por ejemplo, las necesidades de un barrio en pleno proceso de expansión, de crecimiento, realizaría un embate con su potencial semántico que es distribuido y presentado por su pasado histórico.

Este tipo de conflicto presenta una peculiaridad para el caminante: que es la constante significación de los elementos dentro de la imagen mental creada, traen a la superficie el proyecto mnemónico de fijación de significados. Esculturas y monumentos aparecen a simple vista cargados de significados, pero la variación se da en el momento en que estos elementos se convierten en elementos vacíos, apenas necesarios para la organización mental de la imagen.

El segundo conflicto que se presenta en la elaboración de una semiología de los elementos de la ciudad, es el de la significación y de la razón. La ciudad, así como Kevin

Lynch expresó, está formada por elementos fuertes y por elementos débiles: los elementos fuertes son aquellos cuyas características acompañan la claridad de los delineamientos. Presentan una limpieza de las formas y de las líneas, varios puntos simbólicos, como las esculturas y fuentes esparcidas, son una señal de referencias a lo largo y ancho de los barrios y son de fácil memorización. En tanto, los elementos débiles o elementos neutros, son aquellos que el sujeto encuentra en su figura una forma monótona, de pobre capacidad orientadora y de hasta agresividad visual, es indistinta y por lo tanto de baja legibilidad. Pero algo surge en el momento que estos elementos son comprendidos por el caminante. Barthes explica que estos elementos son fáciles de inventariar, de colocarlos a cada uno su debido significado, al mismo tiempo que nos recuerda que, a pesar de la ciudad estar formada por estos elementos físicos y concretos, ellos no son elementos que se puedan inventariar de manera fácil ya que se trata, justamente, de elementos en constante oposición, alternancia y yuxtaposición, tanto de elementos fuertes y como débiles, y de esa manera poseen las características que hacen con que realicen el proceso de significación.

El tercer conflicto que Barthes presenta es el conflicto entre la significación y la realidad misma. Trae a luz, en el ensayo, algunas encuestas en la que comprueba que ningún barrio puede diferenciarse de otro si es que no tienen una característica propia, un significado que lo caracterice. Para Barthes, sin datos objetivos, los barrios se funden en una sola carta geográfica, estática por sí sola. Es en el momento de establecer una significación a cada uno que los barrios se “escinden radicalmente de la imagen de la ciudad: la significación es vivida en completa oposición a los datos objetivos”²⁶. De esta manera, como explica, los elementos de la ciudad se comprenden como significantes más por su propia posición relativa dentro del contexto que por su contenido (BARTHES, 1993, p. 263), en la busca por el sentido real del lenguaje metafórico de las ciudades.

Es tratando de elaborar ese sentido real del lenguaje metafórico de las ciudades que Barthes, en respuesta a esos conflictos, elabora tres opciones de estudio de las imágenes de las ciudades.

En primer lugar, la noción de simbología como correspondencia entre significado y significante queda invalidado. El sentido teleológico de los elementos debe ser abandonado para una mejor adecuación de la propia naturaleza del significante. Símbolo, para Barthes, es

²⁶ BARTHES, Roland. **Semiología y Urbanismo** in: **La aventura semiológica**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993. p. 263.

la organización significativa, sintagmática o paradigmática en la que se opera una distención entre el valor y la naturaleza sintagmática del símbolo. Así, todo significado es vacío, el centro es vacío. Toda imagen que se elabora a partir de este concepto se construye a partir de un centro vacío, su funcionalidad es la de elemento organizador para los sujetos que elaboran la imagen. En el libro *O imperio dos signos*, Barthes explicita es centro, centro occidental, con un valor metafísico.

As cidades quadrangulares, reticulares (Los Angeles, por exemplo), produzem, segundo dizem, um mal-estar profundo; elas ferem em nós um sentimento cenestésico da cidade, que exige, de todo o espaço urbano, um centro a onde ir e de onde voltar, um lugar completo com que se possa sonhar, aonde se dirigir e de onde se retirar, numa palavra: inventar-se. Por múltiplas razões (históricas, econômicas, religiosas, militares), o Ocidente compreendeu bem demais essa lei: todas as suas cidades são concêntricas; mas também, conforme o próprio movimento da metafísica ocidental, para a qual todo o centro é o lugar da verdade, o centro de nossas cidades é sempre pleno: lugar marcado, é nele que se reúnem e se condensam os valores da civilização: a espiritualidade (com as igrejas), o poder (com os escritórios), o dinheiro (com os bancos), a mercaderia (com as grandes lojas), a fala (com as ágoras: cafés e passeios); ir ao centro é encontrar a “verdade” social, é participar da plenitude soberba da “realidade”.²⁷

Los elementos de la ciudad producen en el sujeto una sensación general de existencia y de presencia corporal, una conciencia que es dependiente del signo. Siendo el simbolismo un mundo de significantes, las correlaciones que se realicen nunca serán finitas; nunca se establecerá un significado último o pleno. La enumeración de los elementos de la ciudad, de las imágenes y de sus acciones, deben ser efectuadas de una manera en la que el análisis permita evidenciar esa pluralidad de significantes. Nunca debe intentar cerrarlo, así permitir que se realice una minuciosa división de significantes que vaya de las microestructuras a las macroestructuras.

Si la semiología nunca postulará un significado último y el simbolismo es la evidencia de un mundo de significantes. Los elementos analizados serán siempre cadenas de metáforas en donde el significado siempre estará ausente o se transformará en el significante de otro elemento. En este momento del texto, Barthes llama a esto de dimensión erótica de la ciudad. El erotismo de la ciudad es la enseñanza que podemos extraer de la naturaleza infinitamente metafórica del discurso urbano²⁸. Siendo la ciudad el lugar de encuentro por excelencia, lugar en donde se expresa con mayor facilidad ese ideal idiorrítmico, ese erotismo

²⁷ BARTHES, Roland. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 43 e 46.

²⁸ BARTHES, Roland. *Semiología y Urbanismo in: La aventura Semiológica*, pp. 264.

al que Barthes alude al final de su texto, nos remonta hacia la capacidad de encuentro en el desencuentro dado por el *pathos* de la distancia. El caminante experimenta, junto con la elaboración de las imágenes mentales de la ciudad, el ideal idiorrítmico explorado en los caminos dentro de la ciudad. Esos caminos en la ciudad, en el enmarañado de sus calles y edificios, el proceso de legibilidad es importante para crear una imagen de la ciudad y así realizar una lectura de la ciudad como un todo. Del estado de la ciudad, como el estado particular de nuestro caminante. Los caminos recorridos son todos los mismos, pero se diferencian en la imagen y en las velocidades particularizadas de los caminantes. Nunca se es apenas caminante entre un determinado punto y otro luego, entonces, nunca se recorrerá siempre el mismo camino. Se es, más bien, una especie de crítico constructor y destructor de significados a lo largo de ese trayecto, con los cuales se propone, y se expone, una interpretación que vise la capacidad sensorial de los elementos que se observan y se viven.

Segunda Parte:

3. Una tentativa de interpretación o una aprehensión en la oscuridad.

3.1 – Sobre “una” interpretación: la ciudad y sus signos en *Las noches de Flores*.

*Pero era lo normal,
y todo el mundo lo aceptaba con naturalidad.*

Las noches de Flores.

Pretendemos comenzar esta segunda parte elaborando, necesariamente, un ensayo que condense, de forma explícita y al mismo tiempo declare su indefinida conclusión, una posible intensión interpretativa de los signos de la ciudad —sus imágenes y las acciones que estas condicionan; sus sentidos, siempre infinitos, iterables y los resultados de esta producción—. Para ello, como el título del trabajo sugiere, realizaremos una cartografía de los elementos de la ciudad. Pero como todo trabajo es movido a partir de cuestionamientos e hipótesis, podemos constatar primeramente que una función cartográfica estaría inserida dentro de un sentido estático. La cartografía es el arte, digamos, de construir mapas. Los mapas son representaciones geográficas que guardan en su interior elementos cuyo sentido está de acuerdo con la función de orientación y de descubiertas. Como vimos en la primera parte, los signos adquieren una significación de acuerdo con la funcionalidad de los elementos. En un primer momento, estos signos localizados en el discurso que es la ciudad, proponen una interpretación a partir de ciertos hechos. Estos hechos son instantes particulares de aprehensión sensorial. Cada sujeto, desde su particular visión y velocidad de acción, realiza una interpretación del signo.

Para ser más explícitos y objetivos, en las siguientes páginas trataremos de demostrar el proceso de significación de los elementos de la ciudad, a partir de una particular manera de aprehender las imágenes y las acciones desde el punto de vista de aquellos personajes que se encuentran en constante movimiento dentro de la oscuridad de *Las noches de Flores*.

Nuestro cuestionamiento reside en la hipótesis de que no existen hechos, apenas podemos contar con las interpretaciones²⁹. Es así que, se tratará de observar, gracias a una

²⁹ “Contra el positivismo, que se detiene en los fenómenos: “sólo hay hechos” —yo diría: no, precisamente no hay hechos, sino sólo interpretaciones—. No podemos constatar ningún hecho “en sí”; tal vez sea un absurdo

acción interpretativo de los hechos, como se realiza el proceso que conduce a los elementos de la ciudad a transformarse en una sólida estructura, de algún orden estipulado, de verdad, de sentido inherente y decurrente a su función.

Considerando a la fruición del arte como un elemento influyente dentro de las interpretaciones de la literatura —algo así como una categoría da valor al momento de una adecuada aprehensión— podemos establecer los siguientes puntos de referencia para una interpretación de los elementos de la ciudad en la obra *Las noches de Flores*. Estos puntos de referencia procuran trasparecer al imaginario y al contrato espacial estipulado como los fundadores de significados, de acuerdo con la intensidad de la tensión identificada y aprehendida a partir de su existencia por los personajes de la obra.

Es así que, más que una conclusión “abierta”, los siguientes puntos pretenden esclarecer la manera en que un carácter ético de la tentativa interpretativa trata de instalar en el mismo sistema de investigación que la hace posible. Además, busca adelantar, a modo de justificativa, los segmentos interpretativos que se presentarán. Esclarecer, en primer lugar, la “intensión” interpretativa y el porqué de elaborar una interpretación en base a esa línea de pensamiento, manteniendo un carácter ético como apoyo a las tentativas de aprehensión. Estas construcciones intencionales, estas excavaciones de la arqueología del sentido, se encuentran relacionadas con una forma interpretativa semejante a la parodia —parodia como manera discursiva de autoanálisis y de crítica al elemento a ser propuesto para análisis— y, a su vez, está relacionada con el establecimiento de los signos de la ciudad.

El vértice, artificiosamente literario y auto reflexivo en *Las noches de Flores*, provoca que analicemos los procesos de formación de los elementos de la ficción, del imaginario y del espacio como contenedores de sentido e identificables desde el *pathos* producido. Es así como la tentativa interpretativa procura localizar aquellos instantes de fijación de sentido establecido por los personajes, y relacionados a la producción de un significado.

querer algo por el estilo. “Todo es subjetivo” decís; pero ésta ya es una interpretación, el “sujeto” no es nada dado, es sólo algo añadido por la imaginación, algo añadido después. ¿Es en fin, necesario poner todavía al intérprete detrás de la interpretación? Ya esto es invención, hipótesis.” NIETZSCHE, Friedrich y SANCHEZ MECA, Diego. **Fragmentos Póstumos, Lenguaje y Conocimiento, aforismo 7**. Madrid: Tecnos, 2008.

Entonces, un primer punto a ser abordado es el de la interpretación y las ambas vías (de muchas otras más...) que pueden ser abordadas en *Las noches de Flores*. Esta aproximación al acto interpretativo visa elucidar un mapeo discursivo y reflexivo en donde la cartografía poética puede esquematizarnos una representación de características comunes, así como también demostrar el amplio panorama interpretativo de la experiencia poética.

Para llegar a ese entendimiento, entre tanto, estamos obligados a demostrar qué noción de interpretación debe ser acotada, una vez que los principales teóricos abordados en este trabajo pretenden establecer desde la imposibilidad de la interpretación como *continuum* de los signos contextuales, como en el caso de Barthes, o a partir del establecimiento de la importancia de la figura como respuesta a las condiciones subjetivas del hombre, caso de la teoría de Hillman, o las ciudades como estimuladoras de las condiciones subjetivas a partir de sus imágenes y sus acciones sobre el hombre, caso de Lynch. La interpretación así es

Lo que había parecido muy simple en el primer momento, se complicaba más y más, cuando más trataban de pensarlo. Un accidente dura un segundo, pero por algún motivo extraño ese segundo se complica y bifurca y se llena de acontecimientos.³⁰

En esta caso, la noción de interpretación estipulada por Susan Sontag, o la noción del acto interpretativo y de la producción artística, es importante tener en cuenta. Un sistema interpretativo el cual obvia, nunca sin ignorar, una identificación de la creación ficcional como acto intencional dado que las aprehensiones poseen un alcance cuyas repercusiones son, o llegan a ser, de carácter político.

Dado que una interpretación es una posición subjetiva, cargada de historia particular y de aprehensiones conducidas por una idea crítica, el punto de vista de los personajes y el análisis discursivo desde la subjetividad es importante para establecer el cuestionamiento de la política de los signos y la producción de significado. Siendo así, es la construcción de estos elementos que interesa aquí. Esta construcción visa mucho más que apenas la identificación de los elementos componentes de la ciudad como elemento discursivo, eso sería colocar en práctica una aprehensión direccionada hacia un sentido final, un mapa cartográfico en sentido estricto. En la misma obra a ser analizada podemos ver en funcionamiento ese proceso que busca un distanciamiento crítico de las construcciones argumentativas que visan un sentido final como objetivo a ser alcanzado. Por ejemplo, desde la ficción extraemos

³⁰ AIRA, César. *Las noches de Flores*. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 100.

Así es como se van haciendo las famas, y ellos por su originalidad estaban condenados a la fama. Cuando ya no estuvieran (porque nadie es eterno) se los contaría una leyenda.³¹

Para finalizar el segmento, proponemos un tratado entre la conclusión exigida por la coherencia teórica y una noción descentrada del sujeto: la crisis del sujeto y las conclusiones arbitrarias, a modo de apropiación, aprehensión o interpretación, de un conjunto de los elementos de la ciudad centralizado y observado como único.

3.1.1 – La interpretación.

A lo largo de los años, las investigaciones literarias centraban todas sus fuerzas y conocimientos en los mecanismos que buscaban el desvelamiento de los sentidos. Estos sentidos eran atributos provenientes de elementos dados, objetos en un punto de partida, debido una noción, o sensación, de presencia en las palabras. La transformación de los objetos de arte en un producto comerciable, dada a su moderna reproductibilidad sin tamaño ni precedentes, abrió camino hacia dos vías de investigación que valorizaban el descubrimiento de los “sentidos ocultos” por detrás de los signos. Por un lado, estableciendo un posicionamiento referente a la producción artística y sus posibles contenidos, el descubrimiento de los sentidos proporcionados por la búsqueda en el contenido de las obras dentro del ámbito artístico puede ser responsabilizado por las estructuras que procuran descubrir sentidos ocultos por detrás de los signos. El orden se encuentra estipulado en la comprensión de ese elemento considerado como arte.

La obra *Las noches de Flores* subvierte esta noción dado a un movimiento relacionado al acaso en los elementos contruidos desde la ficción hacia la textualidad de los elementos. Este acaso es artificiosamente construido, y proporciona que la interpretación realice una apertura hacia una infinidad de sentidos. Antes de más nada, dado al sistema de lenguaje occidental en que basamos nuestras interpretaciones, estos elementos buscan, o buscaban, la coherencia y la continuidad entre los sentidos y los portadores de sentido.

Es importante aclarar que en la obra, debido a esta constante subversión, existe un conflicto por la significación. Este conflicto suscita una posición crítica, articulada desde la

³¹ AIRA, César. **Las noches de Flores**. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 23.

obra ficcional y auto-reflexiva acerca de la imposibilidad de una reducción hacia la razón dado a una lucha, la cual podríamos decir que se trata como elemento contingente del *pathos*, por la capacidad de *poder ser*. Este poder ser esconde por detrás una angustia por la necesidad de demostrar la existencia de una multiplicidad de sentidos —cuestionamiento extremadamente revisado desde los años 1960—. Debemos, o trataremos de, focalizarnos en el momento en cómo esos elementos, eternamente afirmativos de una continuidad de los sentidos, llegan a transformarse y así, de manera interna, justificar su multiplicidad inherente. Dejar de lado la constatación de esa multiplicidad es hacer a un lado la atribución y el establecimiento de la propia multiplicidad de sentidos como un proceso de construcción de sentido único.

Basado en esta comprensión, en este movimiento interno de investigación, es donde observamos que se presenta la más corriente e incesante formulación metafísica de las interpretaciones sobre los elementos que constituyen el arte: localización de signos en los contextos, libre asociación de parámetros y estipulación de significados —si no profundamente ocultos, superficialmente substituidos por construcciones substanciales, metáforas o equivalentes con la misma naturaleza—; siempre, eso sí, con el resalvo y la justificativa del conocimiento consciente de la iterabilidad de los sentidos en las palabras. A pesar de las más incesantes formulaciones interpretativas siempre en constante procura de un sentido final a todo, lo que da una nítida sensación de consistencia y seguridad. En *Las noches de Flores* podemos observar que

Casi no existe la posibilidad de sorprenderse, porque la sorpresa siempre ha retrocedido ya al pasado inmediato, y sólo queda la repetición. Esto en cambio seguía vibrando, sin explicación, sin repetición.³²

Mostrar que ya no existe la posibilidad de sorprenderse, es una de las ideas articuladas por detrás de la historia de *Las noches de Flores*. Esa idea es trabajada como una justificativa para elaborar una red de pensamiento que explicita una aprehensión específica acerca de una línea de conocimientos que sigue el rastro de la extrema desconfianza. Colocado de esa manera, las implicaciones estratégicas revelan jerarquías de dominio dentro de las manifestaciones artísticas y hasta enlaces atribuidos a la estructuración y substitución (revelada) de las cadenas de significantes en el seno de los textos y en detrimento a estos. El resultado es un distanciamiento cuyo proceso deconstructivo, de línea lógica debido a

³² AIRA, César. *Las noches de Flores*. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 13.

aplicaciones directas de argumentos filosóficos, y mecanizado, dentro de su propio procedimiento con el que acaba por intentar, al final de cuentas, descubrir lo original de lo derivado según lo expresa Jonathan Culler en el libro *Sobre a Desconstrução* (CULLER, 1997, p. 261), es lo que puede ser percibido como el proceso que establece significados a las imágenes y a las acciones en los personajes. Dentro de la historia, estas imágenes y estas acciones, dada la particularizada vivencia de los personajes dentro de la ciudad, establece que la interpretación sea abordada como un objetivo entre la observación y la experimentación únicas y por lo tanto, también particular.

Aldo y Rosita habían vuelto a su rutina. A las nueve partían con su primera pizza, volvían lento, volvían a partir rápido, Aldo sosteniendo por el piolín de las cajas tibias, Rosita con una bolsa doble con cerveza o gaseosa, el papelito con la dirección, y a veces el cambio; la dirección era lo único que variaba. Se reflejaban en las puertas de vidrio de los edificios, se veían pasar, y otros también los veían: quiosqueros, floristas, mozos de cafés que atendían mesas en la vereda, gente que se sentaba en la puerta de su casa.

Y continua, después de estructurar el contexto citadino, a nombrar, igual a una gama de colores, los personajes más comunes en un contexto social. Muestra las condiciones para una interpretación; entre estas condiciones, enfrentar los puntos de vista y tenerlos siempre en cuenta, tanto receptor como productor de la acción. Dice

Algunos los seguían con una mirada intrigada, cuando ya los tenían vistos de otras noches, o de otras veces las mismas noches. No podían concebir qué hacía esa pareja de jubilados de clase media volviendo a pasar *cargados de pizzas*, una y otra vez. El *delivery* estaba tan identificado con los chicos en motos que a estas dos figuras anacrónicas y a pie había que buscarles cualquier otra explicación.³³

Es la tarea de encontrar otro tipo de explicación sobre aquello que ya está formulado que se establece la interpretación con una finalidad específica. Y es a ese tipo de formulación que la obra huye con perspicaz astucia y incesante recurrencia. Las constantes interrupciones muestran de manera estética la imposibilidad de formular sentido único y lineal, de implicaciones factuales y construcciones basadas en fuertes convicciones. De cualquier manera, podríamos decir, que la obra establece un incesante *proyecto* de interpretación que tiende a pairar entre dos maneras o hasta dos posibles conclusiones: establecer sentidos a

³³ AIRA, César. **Las noches de Flores**. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 23.

partir de lo concreto visualizado y/y³⁴ mostrar las estructuras que llevan a establecer aquellos sentidos atribuidos. Se trata de un paso que da abertura a una continuidad, al mismo tiempo que da un paso hacia el futuro que muestra esa continuidad. Siendo de la primera manera, la *búsqueda* que se realiza, nuevamente en detrimento del arte que a estas alturas ya es un espectro, es definir una conclusión a partir de su contenido. Estas dos maneras, y las múltiples que puedan existir, no son de una pacífica coexistencia entre las construcciones que priorizan las aprehensiones; estos modos de realizar interpretaciones son, mas bien, un conjunto de estructuraciones lógicas que elaboran maneras y condiciones diferenciadas de demostrar revelaciones de orden y de comando.

En la historia, que se pasa a largo de las noches del barrio de Flores, en la ciudad de Buenos Aires, es la oscuridad uno de los elementos que se encuentran presentes a todo instante. Las únicas luces son todas artificiales. Ellas iluminan caminos apenas por sacarlos de la oscuridad incógnita, aún así, son caminos que se encuentran en la oscuridad. Los movimientos pueden ser repetitivos y hasta provocan el cansancio. De cualquier manera, las impresiones que la oscuridad provoca sobre el objeto iluminado, digamos la interpretación significativa por sobre la inmensa oscuridad significativa, provoca silencios o huecos a los cuáles apenas sujetarse al mismo significado podría ser la solución.

Sólo los domicilios que no tenían historia se ajustaban a la perfecta simplicidad de una calle y un número. Cuando intervenía el tiempo las cosas se complicaban, porque se habían hecho subdivisiones, adaptaciones, superposiciones, la “construcción de la construcción”; y esa complicación no es fácil de expresar; había que inventarle una lengua.³⁵

En otra parte, ese nuevo contexto adquiere otros significados a partir de una abstracción.

Nadie puede combatir la realidad, porque es ella misma la que está combatiendo. Y sin embargo, la abstracción provoca un desvanecimiento de las articulaciones de los detalles, los desarma, y cuando la realidad reacciona y los vuelve a armar, lo hace con las partes cambiadas.³⁶

Esa lengua a la cuál se siente la necesidad de recurrir, es la que indica la imprecisión de hacer visible a lo invisible, así como una investigación se sujeta a los meros hecho y a la

³⁴ Recordando la formulación de Linda Hutcheon hacia la desconstrucción del sentido de parodia en las obras de arte del siglo XX.

³⁵ AIRA, César. **Las noches de Flores**. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 37.

³⁶ *Ibidem*, p. 85.

interpretación de estos, es la constante reformulación en el tiempo y en el espacio la que condicionará su elaboración significativa. La interpretación se hará cargo del dilema, construirá significados a las imágenes y dará sentido a las acciones y todo eso gracias a la impresión dada por la tensión presente en la historia.

Si la historia de *Las noches de Flores* no contribuye a una formulación organizada y continua, procedente de ideales interpretativos que rememoran la idea de que entender la obra afinal de cuentas es interpretarla, debemos establecer una manera coherente de elaboración interpretativa. Interpretación basada en una ética que fundamente la significación de las imágenes de la ciudad —el imaginario y la construcción espacial como metáforas, y el *pathos* como el invisible armador del lado visible del tejido ciudadano— que condiga con esa imprecisión dada por la invisibilidad. Así como cuando Barthes anuncia que al realizar su ensayo sobre la semiología de los signos urbanos, esa imprecisión es reafirmada por su necesaria posición de *amateur* a la hora de explorar esos signos.

En el libro *Contra la interpretación*³⁷, Susan Sontag realiza un trayecto de disociación de aquellas elaboraciones previamente declaradas con las cuales muchos críticos construían una virtualidad estipulada acerca de la interpretación. Centrada en la tradicional idea de que “comprender es interpretar”, y al mismo tiempo criticándola, argumenta a lo largo de su texto que la interpretación ha ido proyectándose como un modelo de traducción —siendo entonces una traducción, la subjetividad está presente— en el que el simple acto de destacar algunos elementos de los textos a ser aprehendidos darían inicio a un proceso de transformación. Sabiendo, por ejemplo, que James Hillman procede a una interpretación subjetiva de las imágenes de la ciudad, y por lo tanto de un texto, y las establece como procesos resultantes de la subjetividad humana, es necesario pensar en una similitud entre las necesidades interpretativas de los elementos contextuales. Si en un primer momento, de la obra de arte se pierde su significación ontológica, eliminándose de ella la fruición en detrimento de un análisis descubridor (Sontag), en un segundo momento, la ciudad pierde substancia analítica de tanto significado haberse elaborado a partir de ella, una especie de desgaste, en una línea temporal que transcurre desde la necesidad fisiológica hasta la constante permanente en el hombre.

³⁷ SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

Ambas ideas comparten una concepción de pérdida en detrimento a la belleza que la compone y así como forman una línea de continuidad entre fruición artística y análisis interpretativa, también forman una continuidad de pérdida en nombre de la interpretación. ¿Cuál es el próximo paso o cual pérdida sería la próxima?

A fin de cuentas, no hay modo más eficaz de estar en todas partes que no estar en ninguna, porque los absolutos se tocan y todos se equivalen. los absolutos, que en los pueblos primitivos había tomada el carácter de lo divino, en los mundos civilizados se volvió “lo abstracto”, el diagrama de la realidad y al mismo tiempo su más letal enemigo. Pero ¿la realidad puede tener un enemigo? ¿No es, por excelencia, la que pone en práctica el refrán “si no puedes con ellos, únete a ellos”?³⁸

Concluyendo por la procura de una ética interpretativa para *Las noches de Flores*, constatamos que en el inicio el acto interpretativo no pasaba de la creación de un sentido particular, muchas veces con finalidades de conservación, colocados por encima del sentido literal y de acuerdo con exigencias que comprobarían una legitimación interpretativa. Tratándose del imaginario y del espacio textual utilizado en la ficción, esta interpretación, a veces, no pasa de una enumeración particularizada, cargada de impresiones y sentidos que recurren a ideales de comprensión que finalizan en la falsa certeza de una aprehensión.

Siguiendo nuevamente a Sontag, la interpretación presenta como carácter principal una especie de “discrepancia” entre el significado y las exigencias del momento. Esa discrepancia aparece en la contemporaneidad a la hora de realizar la interpretación. Las teorías contemporáneas brindaron la posibilidad de descentrar al hombre y junto a él, todas las nociones relacionadas a una creencia en un desarrollo a partir de un centro de productividad, subjetivismo o esencia. Si en la antigüedad la interpretación se caracterizaba por una apropiación atribuida por las necesidades de preservación de un texto, o el apagamiento y desaparición del mismo, en la contemporaneidad la interpretación se hace aún mas complicada. Y es allí en donde entra el acaso. *Las noches de Flores* presenta elementos que priorizan el acaso como movimiento renovador de la historia. Esta sería la manera interpretativa de *Las noches de Flores*, evidenciando elementos que declaran el vacío de sus signos provocadores de subversión y analizando los momentos interrumpidos que evitarían una interpretación final.

³⁸ AIRA, César. **Las noches de Flores**. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 85.

Había que jugar el juego del azar y de las conexiones. En general se desconfía del azar por su cualidad de imprevisible; lo que no se tiene en cuenta es que el azar, por su funcionamiento mismo, no falla nunca.³⁹

Pero, todavía, la intencionalidad aún se mantiene, es el foco de esa intencionalidad lo que realiza un movimiento de permuta y con ello producir un acontecimiento que repercute en las obras, también intencionalmente, preparadas para ese movimiento. Susan Sontag comenta que “o estilo moderno de interpretação escava e, à medida que escava, destrói; cava ‘debaixo’ do texto, para encontrar um subtexto que seja verdadeiro” (SONTAG, 1987, p. 8).

Más adelante, según su percepción, explicita el ambiente en el cual se realizan las interpretaciones, cuales son las condiciones dadas las teorías contemporáneas y explicita a las más influyentes, en general aquellas responsables de la naturalización de un estilo moderno de realizar las interpretaciones. Es justamente este estilo de interpretar, estilo que desarticula todas sus coyunturas en busca del subtexto original, que pretendía como finalidad, exponer la mayoría de los actos contingentes como respuesta a una acción. De esta manera, y después de sucesivas aplicaciones mecanizadas, este estilo de interpretar, así como los elementos que pretende exponer, se perpetúan en una casi-necesidad revestida de apariencia natural. Sontag aclara los estatutos de aprehensión de Marx y de Freud en la busca genealógica de esa moderna naturalización del proyecto interpretativo. Marx, al realizar una interpretación asociada a las condiciones sociales y políticas del hombre, las guerras y las revoluciones vivencia, elabora una estructura hermenéutica cuya finalidad es siempre comprender las respuestas de adaptabilidad cultural del hombre. Para Freud, todo lo observado es pasible de clasificación, es el contenido manifiesto el cual debe sufrir un intenso escrutinio en busca del contenido latente.

Toda manifestación, sea de cualquier tipo, para estas líneas de pensamiento descentralizadoras, son pasibles de aclaración. Desde sus posiciones centrales, elaboran significados en respuesta a la simplificación de los sentidos dados por los signos, de su localización textual y su intertextualidad inherentes. Siendo así gran parte de las interpretaciones contemporáneas, Sontag describe el panorama del campo interpretativo y de los resultados dado la manera en como son utilizadas esas líneas de pensamiento.

³⁹ AIRA, César. **Las noches de Flores**. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 114.

O nosso é um tempo em que o projeto da interpretação é em grande parte reacionário, asfixiante. Como os gases expelidos pelo automóvel e pela indústria pesada que empestam a atmosfera das cidades, a efusão das interpretações da arte hoje envenena nossa sensibilidade. Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte. Mais do que isso. É a vingança do intelecto sobre o mundo. Interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo — para erguer, edificar um mundo fantasmagórico de "significados". É transformar o mundo *nesse* mundo.⁴⁰

Esa percepción, un paso atrás a la interpretación intencionada, produce una autocrítica, o más bien, una auto-interpretación, y de ninguna manera auto afirmativa, de conocimiento consciente de su condición de obra de arte — y el artista como productor de ella—. Es una especie de tercera vía cuyas implicaciones se encuentran distribuidas por varios sectores, entre ellos, y podríamos decir el principal, el territorio del universo político.

Escapar a los convencionalismos de interpretación es un ejercicio de distanciamiento cuya explicación se extiende por páginas como principal justificativa acerca de las formaciones naturales de los procesos interpretativos. Siendo más evidente —comentando a Sontag— en la literatura, esta naturalidad o convencionalismo interpretativo, que es el paso atrás hacia la aprehensión de la obra de arte, radica en la ironía acerca de su propia construcción. Una respuesta, intencional o no, a las interpretaciones críticas que vienen construyendo significados correlativos con los signos dentro de la obra. Estas elaboraciones teóricas encuentran correspondencia en muchas obras de ficción; no es diferente en *Las noches de Flores*, en donde esa capacidad autocrítica se revela como ensayo. En este instante, la ficción se observa y se responsabiliza del entendimiento acerca del acto interpretativo de sí misma.

Lo sospechoso dejaba de serlo, o de serlo tanto, cuando uno se ponía a pensar en donde vivía la gente. *La norma era* que viviera en una casa o en un departamento, y que tuviera una dirección simple adecuada a una casa o un departamento. Pero en este caso la norma era la excepción.⁴¹

Esta parece ser la manera de exponer, en la obra herméticamente sellada por símbolos y significados que esconden un vacío, una explícita interpretación particular. Jonathan Culler explica, en el libro *Sobre a Desconstrução*, la existencia del distanciamiento discursivo entre la crítica y la literatura. Siendo la literatura un sistema discursivo que acaba

⁴⁰ SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1989. p. 9.

⁴¹ AIRA, César. **Las noches de Flores**. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 37.

encuadrando el propio sistema discursivo crítico que la encuadra, la posición ocupada por la interpretación realiza una curva que se pretende políticamente auto-referencial. Es la propia herramienta discursiva, de sus propios elementos constituyentes (CULLER, 1997, p. 228).

Siendo así, Susan Sontag llega a la conclusión de que, según esos modelos de interpretación analizados en *Contra la interpretación*, naturalizados por su uso mecanizado, son apenas aquellas obras de carácter paródico las que posibilitan la realización de una interpretación en donde se lleve a cabo al extremo, pero nunca de manera completa, la capacidad sensorial y de percepción; lo que, a fin de cuentas, podría decirse a la cuál la obra de arte estaría destinada. Teniendo en cuenta esta representación de un modo interpretativo, concluir que una interpretación es siempre una manera de demostrar el nivel de fruición particularizado alcanzado durante el contacto de los personajes con el contexto en donde se desarrollan. Son estos niveles de aprehensión los que cuentan, desde la aprehensión del lector de la obra, así como el análisis de las aprehensiones particularizadas de los personajes del texto citadino como una representación de las percepciones y estimulaciones sensoriales que la obra produce.

Aldo y Rosita Peyró, un matrimonio maduro de Flores, adoptaron un curioso oficio en el que eran únicos y despertaban la curiosidad de los pocos que se enteraban: hacían *delivery* nocturno para una pizzería del barrio.⁴²

Al abríseles la noche, se les renovaba una especie de juventud.⁴³

3.2 – Anunciando un *pathos* en los elementos simbólicos de *Las noches de Flores*.

En el último tramo, cuando volvían de entregar dos pizzas grandes en un casa en ruinas de la calle Mendes de Andes, y enfilaban para su casa, en un agradable adormecimiento, vieron una pintata en un paredón. Gruesas letras negras, a brochazos, con un brillo de negro dentro de la obscuridad, como si la pintura estuviera fresca todavía.

Las noches de Flores.

⁴² AIRA, César. **Las noches de Flores**. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 7.

⁴³ *Ibíd.*, p. 8.

Usualmente, una imagen es una representación pictográfica que se encuentra distribuida sobre una superficie. Las palmera, las flechas, la X de un mapa. En esa superficie se proyectan líneas y curvas que provocan el redimensionamiento de la misma superficie gracias a varios elementos. Profundidad, altura, superficie y textura se mezclan externa e internamente, en el contexto y en la construcción imaginaria. Las redes de construcción imaginarias ganan una sensibilidad austera que se sobrepone a al proceso contextual de la representación. Ella, la imagen, representa en si misma su origen y la multiplicidad de la imagen de otro texto en una articulación que abriga una condición espaciotemporal.

En este segmento, al analizar a las imágenes de la ciudad en la obra *Las noches de Flores*, trataremos de realizar, en un máximo posible, un distanciamiento de la representación significativa y contextual establecida como *continnum* de una evaluación predeterminada. De manera más concreta, esta representación a la cual se le atribuye a las imágenes, y principalmente a las imágenes producidas por las obras de arte, responde a un proceso de interpretación que presenta semejanzas con la libre asociación inconsciente. Lo que se tratará es de relacionar a estas imágenes dadas sus posibilidades de valorización pretensamente naturales con aquellos movimientos ciudadanos, o los contextos, en donde se inscriben. Esta inscripción se realiza en el cuerpo de la ciudad. La ciudad como un texto, un lugar de enunciación de una serie de parámetros. Barthes clasifica a la ciudad como un texto de extrema dificultad para su lectura y clasificación estructural que escapa a cualquier tipo de concentraciones cercenadoras. La ciudad, para él, exige una cierta ingenuidad intencional para una adecuada aprehensión. Ingenuidad que recuerda, por ejemplo, a análisis filosóficas como las de Walter Benjamin en el libro *Calle de sentido único*.

Antes de realizar una selección de representaciones de imágenes de la ciudad en la obra *Las noches de Flores*, dejamos claro que cualquier tipo de interpretación puede sufrir un sin numero de influencias. Recurrir a esa ingenuidad a la que Barthes incita, es abrirse a la pluralidad de las manifestaciones, diversos tonos y tipos de elaboraciones intelectuales. Esta ingenuidad y al mismo tiempo pluralidad deja claro la importancia de no establecer un concepto único como se principio ordenador y estructurador de la composición interpretativa. Los conceptos deben partir de una necesidad de pluralidad pues no debe de tratar de perpetuar principios únicos y definidos y, como era de esperarse al realizar un ensayo sobre la imagen de la ciudad, se pretende abordar, lejos de una prescripción planeada, múltiples puntos de vista que representen múltiples constataciones de provocaciones hacia el análisis de las imágenes y sus representaciones.

Otro punto a tener en cuenta es la legibilidad. Elaborar análisis acerca de las imágenes de la ciudad sin preguntarse, como deber profesional, el valor representativo de dicha imagen en el contexto, es apenas realizar lo que Barthes advierte al final del ensayo *Semiología y Urbanismo*, evidenciar la estructuración del contexto citadino a partir de sus imágenes pero no completarlas —o dejarlas sin constatación de multiplicidad—, rellenarlas con sentidos capaces de transformarse en sentidos últimos. Al momento de la legibilidad debemos de tener en cuenta que la ciudad es retomada aquí como texto pasible de una análisis. En este texto se encuentran inscriptos elementos significantes e imágenes como significados. Se trata de la exploración de las imágenes que visa demostrar el proyecto de un proceso. Es este proceso de identificación que las imágenes sufren es el proceso que establece la posición que “deben” o no “deben” ocupar dichas imágenes. Su identificación es —o será siempre— realizada a partir de algo establecido, en donde lo valorizado es aquella característica que posea alguna capacidad de favorecimiento para la continuidad. Es así que la imagen ocupa un lugar en el texto de la ciudad, pasa de una adjetivación, una característica representativa de alguna idea, algún movimiento, a una substanciación de características definidoras ocupando un espacio contextual organizado a partir de una orden.

Entonces, antes de realizar una selección de imágenes que lleven a una interpretación de la ciudad como un ente presente y predefinido, influenciado e influyente al mismo tiempo, es necesario esclarecer el proceso de formación de dichas imágenes dentro del campo contextual. Una especie de proceso genealógico que verifica y pone en práctica las recomendaciones de Barthes: relacionamiento entre la significación y las funciones que estas imágenes pretenden, con la razón de ser y con la realidad de su aprehensión. Tratar de construir un camino alternativo y, por su propia naturaleza, incompleto.

Para entenderlo de una manera más concreta, analicemos el siguiente ejemplo: atravesamos una calle y llegamos a una vereda. Es una vereda, a un lado están los edificios, al otro, la calle que se acaba de atravesar. Según las articulaciones del lenguaje que utilizamos, de naturaleza occidental y sus pretensiones de presencia, las veredas cumplen como función la de servir a los transeúntes para cualquier tipo de tránsito, o sea para el paso. Pero también es un paseo donde se realiza el acto de caminar, donde se inscribe la presencia del ser como en constante contacto con los elementos occidentales y sus procesos de significación y naturalización. Entonces, antes de llegar al significado de la palabra vereda y a su función como principal característica que le atribuye el sentido, la de permitir el paso o el andar, debemos reformular a esa pretensa función dentro de un cuestionamiento que tratará de

encontrar la mejor evaluación que esté lo menos posible sujeta a los procesos de significación. Una vez más, es el proceso de diferenciación entre la adjetivación, caracterizado como *relativamente* perteneciente a uno u otro conjunto de principios o reglas, y la substanciación, o la capacidad de reflejar una realidad ontológica anterior, de esencia y de cualidad propia de un ser. Un mero reflejo. Así como la pareja protagonista de *Las noches de Flores*, Aldo y Rosita, en el inusitado trabajo nocturno de repartición de pizzas a pie, ellos “Se reflejaban en las puertas de vidrio de los edificios, se veían pasar, y otros también los veían” (AIRA, 2007, p. 23). Es este tipo de identificación el que se caracteriza por un proceso de instauración de significado. La imagen, desde la vereda, instauro el significado según el atributo al cual se está incurriendo en el momento. Aquella imagen reflejada por el vidrio, externamente concuerda con la imagen vista por los otros que ven pasar. Identificada la imagen con un procedimiento substancial, esta pasa a ocupar un espacio en el contexto, sufre ciertas modificaciones y modifica al mismo tiempo otros elementos. Desde la vereda, el efecto de la imagen reflejada produce algo semejante a unas reverberaciones de esas mismas imágenes que se propagan a largo del campo contextual, perpetuando su sentido. Estas reverberaciones expresan significados que son consagrados a determinado movimiento. Pero la reformulación del cuestionamiento que busca saber cuál es la consecuencia de la función para con el signo, a favor de cuál es la mejor evaluación de esa función con respecto al signo, separa esas reverberaciones y los significados que podrían contener se esparcen de mil maneras posibles.

Analizar como procedimiento y teorizar como comprobación, son las finalidades que se establecen. El proceso de distanciamiento, de esa manera, busca identificar aquellas prácticas reguladoras que hacen con que la imagen llegue a constituir una entidad discernible, numerable, pasible de estructuración y de constitución de significado. Es este ideal normativo que traba la expansión de los sentidos y que acaba en una mera característica descriptiva de la experiencia. En los siguientes puntos, se tratará de demostrar un análisis que valore la experiencia como expansión de significado, al mismo tiempo que enlace las condiciones limitantes como manera de habilitar una tentativa interpretativa, objetiva en sus construcciones, y pluralizada en sus observaciones.

3.2.1 – Lo visible en la ciudad. Rompiendo con la correspondencia símbolo/sentido.

O que torna tão incomparável a primeiríssima visão de uma aldeia, de uma cidade na paisagem, é que nela a distância vibra na mais rigorosa ligação com a proximidade.

Rua de mão única

Aldo y Rosita Peyró, un matrimonio maduro de Flores adoptaron un curioso oficio en el que eran únicos y despertaban la curiosidad de los pocos que se enteraban: hacían delivery nocturno para una pizzería de barrio. No es que fueran los únicos en hacerlo, como quedaba patente por el ejercito de jovencitos en motonetas que iban y venían por las calles de Flores, y de todo Buenos Aires, desde que caía el sol, como ratones en el laberinto de un laboratorio. Pero no había otra pareja madura (ni joven) que lo hiciera, y a pie, en sus propios términos.

Las noches de Flores

La visibilidad es una cualidad. O por lo menos lo es dentro de un sistema de ordenes preestablecidas, a partir de la importancia de la función que esta cumple en el contexto en que se desarrolla. En *Las noches de Flores* esta correspondencia entre el símbolo que elabora una representación y el sentido que estos parecen contener, se encuentra en constante fluctuación. Movimiento que realiza una apropiación de los sentidos desde la fuente de la función y lo trastorna sin la mudanza de imagen. Entendido de esta manera, las imágenes construidas en la obra, son portadoras de un potencial subversivo que visa, especialmente, evidenciar aquellos conjuntos de objetos presentados a partir de una única perspectiva a la vista de los espectadores como criterios de valor creados en determinados lugares. Antes de más nada, esta es una interpretación de la moral atribuida por Nietzsche. Su importancia reside en la capacidad de evaluación del valor en el espacio y el tiempo de una determinada cultura.

El hecho de ser visibles para estas imágenes —la visibilidad aquí establecida como función—, conduce por dentro de la obra, una importante advertencia. Estas imágenes construyen en el transcurso de la obra, una secuencia que se repite en diferentes contextos de la historia. La narrativa de *Las noches de Flores*, con su pretensa linealidad, esta playada de interrupciones que repiten a estas mismas imágenes en contextos diferentes. La repetición, por si sola, es una interrupción espaciotemporal que deja explicito esa noción de proximidad entre el sentido y la función, atribuyendo singularidad y significación al sentido. Es una capacidad

subversiva que se presenta a lo largo de todo el texto. Esa subversión a través de las imágenes, proporciona una revisión de los conceptos preestablecidos. Por ejemplo, la imagen, al mismo tiempo que es utilizada para la fundamentación contextual y la valorización de un sentimiento de presencia, ella se utiliza de la desproporcional aparición de la metáfora para la construcción de un sentido.

La traslación de un sentido en virtud de una comparación con una idea tácita, utiliza a la imagen como funcionaria de la sedimentación del sentido; la metáfora es la encargada de ese procedimiento. La imagen como metáfora guarda en su estructura y funcionamiento el proceso de la repetición por signos con similitud. Es la similitud repetida millares de veces la que proporciona una secuencia que finaliza en una imagen con una información definitiva.

En *Las noches de Flores* ese procedimiento está presente, en relativo orden creciente de valores, cuando analizamos la manera en como es presentada la pareja protagonista de la historia. Observamos que el tratamiento dado en la introducción procura la renuncia hacia una específica manera de entender las cosas. Esa adherencia engañosa puede acceder a un establecimiento de una virtualidad consagrada por una orden configuradora de relaciones. En la disertación sobre las imágenes utilizadas por el poeta azoriano Ivo Machado, la investigación realizada por la autora Angelita Santos da Silva, partió de un proceso de distanciamiento de la significación de las imágenes más recurrentes en los poemas. Partiendo de una estructura básica para la interpretación, la autora escribe

A procura do sentido começa com um levantamento lexical ou de sintagmas que podem revelar as imagens criadas pelo poeta. Os signos difundidos no espaço discursivo nos encaminham ao universo representado e as informações obtidas ganham sentido a partir da articulação dos elementos figurativos ou temáticos encontrados. A palavra, por mais coloquial ou corriqueira que pareça, sai de sua condição prosaica, de uma platitude, e ganha nova roupagem tornando o verso único.⁴⁴

Todo lo que vemos, toda imagen que se presenta, está bidimensionalmente proyectada. Así como en un lienzo, esta imagen es única y la *roupagem* a la cuál se refiere, podría ser considerada a partir de las condiciones psíquicas durante la producción y durante la recepción. En medio a estos dos polos se encuentra la realización como repetición continua de las imágenes en el espacio discursivo. Allí elaboran un intercambio de significados que, en el

⁴⁴ DA SILVA, Angelita Santos. **Ivo Machado: um poeta e sua ilha**. Diss. (Mestrado em Letras) - PUCRS, Fac. de Letras 2009. p. 44.

caso particular de *Las noches de Flores*, muestra una interesante conexión con una realidad, hiperbolizada, fatalista y condenada.

Al inicio se encuentra un claro respeto al orden dada por los signos. Continuamente, como propio de una imagen de ciudad, la visibilidad de la pareja Peyró es narrada como observados por otros personajes, es la característica más peculiar con la que es iniciada la narración. Esta pareja ingresa en la noche del barrio de Flores como si pasara por un parque cercano al medio día. La relación con la obscuridad y los personajes que se encuentran ocultos por la penumbra, sólo es visible a la luz de un conocimiento concreto y previamente certificado, aún siendo extremadamente fantástica esa relación.

Aldo y Rosita Peyró, el matrimonio maduro, de extraño oficio, que despertaba la curiosidad de aquellos que los veían pasar. Representados tangencialmente en el campo textual, la imagen de una comunidad nocturna se abre a partir de los ojos de esta pareja de personajes con un nuevo significado. Aún en la primera página, podemos observar cómo es, una y otra vez, reverenciada la noción de significado como continuidad. Continuidad entre una función o de una característica particular y la imagen que la representa en el contexto. Es la punta de un *iceberg*. Por debajo, aún pensando con una noción de continuidad, se encontraría el estado particular del sentido.

Eran miembros muy característicos de nuestra vapuleada clase media, con una jubilación mediocre, casa propia, sin apremios graves pero sin un gran desahogo. Con salud y energía, relativamente jóvenes, sin nada que hacer, habría sido asombroso que no buscaran alguna ocupación con la que completar su modesta renta. No se propusieron ser originales[:]⁴⁵

Todas las imágenes nos colocan delante de una realidad. La realidad como estructura virtual. Pero la pregunta que se quiere hacer presente no es la de saber a cual realidad se refiere, cuál precisión imaginaria pretendía narrar o que momentos particulares quiere analizar. La pregunta que se erige, observando esta construcción de características de un determinado periodo y de un determinado local, la pregunta que trata de *ser*, es aquella que busca entender a qué —y no cuál— realidad hace referencia. ¿Qué es lo que entiende por realidad? ¿A la realidad simbolizada, exigua continuidad o correspondencia entre significado y significante?, o ¿a una realidad hiperbolizada de la propia realidad en la que se inscribe la historia y el texto, el mismo autor y el lector?

⁴⁵ AIRA, César. **Las noches de Flores**. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 7.

La continuidad se erige como forma y función en la metáfora. De esa manera, el proceso puede dar seguimiento a una especie de construcción fetichista que suscita términos de interpelación en donde podemos observar el cambio de “afectos”, como Barthes se refiere, en la actual función de los signos de la ciudad —signos dentro del texto—. Es este proceso de intercambio de pasiones de los ánimos, que podemos arriesgar una sucesión que va desde el componente textual de la imagen, o sea la imagen como metáfora, pasando a una imagen observada como culto, pues el culto o la objetivación de esa imagen la convierte en algo identificable en el contexto; luego hacia la adjetivación de la imagen, o el proceso en el cuál la imagen es analizada como perteneciente a una determinada poética o siendo característica de una y, finalizando, la imagen concluida como información definida.

En el momento en que la imagen de la pareja protagonista es transportada a este proceso, al cual podríamos llamarlo como una tentativa genealógica, podemos observar el acceso hacia una subversión protagonizada por lo explícitamente oculto y lo implícitamente naturalizado. En otras palabras, la narrativa propone, diríamos, un intercambio en la función actual del proceso que llevó a la domesticación de las imágenes de las ciudades. Las imágenes como representaciones *típicas* de la ciudad. Ese proceso se observa mejor en la manera como se estructura el funcionamiento interno del barrio, en lo que el barrio representa y en lo que suscita. Es el barrio de Flores la principal imagen en el libro, pero no es, al mismo tiempo, la representación de la realidad barrial bonaerense; o por lo menos, no es ese el sentimiento del trabajo.

Una construcción de características fetichistas y el procedimiento interno de las imágenes de la ciudad, culminan en una substitución que, igualmente a una observación distanciada de los elementos, vibra con la proximidad del conocimiento de su construcción (BENJAMIN, W. 1995, p. 43). Más concretamente, este conocimiento explicaría el objetivo fundamental el cual Barthes expresaría en *Semiología y Urbanismo*: la correlación entre símbolo y sentido estaría invalidada y se expondría los problemas que la significación posee con la función, la razón y la realidad.

* * *

A lo largo de la narración de *Las noches de Flores*, encontramos otras imágenes que poseen esa característica que revela una subversión desde el mismo origen del sentido.

Recordemos que las imágenes son utilizadas como metáforas para esas construcciones ensayísticas de la contemporaneidad y es a partir de un doble movimiento que eso es evidenciado. Por ejemplo, utilizar a la representación de las imágenes características del *novelisco* barrio de Flores como simbolización de un conflicto. Un conflicto de contornos filosóficos.

Si bien todos estos chicos provenían más o menos del mismo estrato social, se daba una suerte de identificación mimética con el establecimiento para el que hacían reparto, o hasta con el producto que repartían. Los portadores de las democráticas pizzas se sentían obligados a representar a una clase popular sujeta a los altibajos económicos del país; por reacción, los conductores de las quince motos azules de Freddo, llevando los lujosos helados de sabores rebuscados sintonizaban con el *carpe diem* de una clase media derrochadora, imprevisora, antisocial. ¿Quién debía correr más? ¿El que debía conservar el calor, o el que debía conservar el frío? ¿Qué era más importante, el alimento o la golosina?⁴⁶

La relación que podemos observar, o tratar de realizar una aprehensión, es la de fijar la mirada más allá de la imagen de una lucha de características que buscan la igualdad social. Como una tentativa de llevar al texto, por medio de los personajes y de sus funciones a cumplir, un grito que trata de exponer diferencias. Más que eso, podemos objetivar la mirada en la manera en como está estructurado el mismo grupo representado. El grupo referido, podría clasificarse como marginalizados de una clase superior, se trata de una clase media trabajadora, que en el caso específico de la obra, eligieron la noche para realizar sus operaciones laborales. Es dentro de esta representación que se enumeran las imágenes que reafirman la diferencia dentro de los grupos. Estos grupos “nocturnos”, estratificados dentro de la misma clase social, proponen un acceso al sistema, metaforizado (si es que aún podemos usar esta palabra) a un sistema de fuerzas extendido entre la autoafirmación y la oposición a ella. Las mismas preguntas que se encuentran al final del párrafo, ejemplifica, junto a los elementos que conforman la cotidianidad del barrio —pizzas y helados—, ese sistema de fuerzas y la contrariedad entre ellos, al mismo tiempo que no encuentran respuestas para ellas.

Siguiendo el párrafo anterior encontramos.

Ya les habían advertido, a unos y a otros, que no les tolerarían más locuras. Las últimas carreras habían producido toda clase de problemas con la policía. Lejos de amedrentarlos, esas amenazas los decidieron a subir la apuesta, y hacer un evento memorable.⁴⁷

⁴⁶ AIRA, César. **Las noches de Flores**. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 11 – 12.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 12.

Mas adelante, esa ley es representada junto con la función que cumple la policía y con la representación de una orden cuyo significado es inherente a la palabra. Una metáfora del orden en donde “La policía es omnipotente. Está en todas partes, en todo momento, y puede hacerlo todo. Se vuelve un absoluto, como el lenguaje” (AIRA, 2007, p, 86).

Una vez establecido el conflicto, pues es necesario que exista un conflicto de carácter interminable para que haya una diferencia, está expuesta, en parte, el proceso que lleva a una fundamentación de los sentidos. En cuanto unos creen ser los representantes de aquellos *resentidos*, otros poseen la capacidad de autoafirmarse como *nobles*. En medio a estos las preguntas sin respuestas; las retóricas de un proceso.

Pero algo recuerda —libre asociación— la representación del castigo. La ley o el orden como aura esférica capaz de redireccionar los conflictos a lados opuestos, pero nunca capaz de cercenarlos. Una aprehensión que procure un de mínima calidad no debe apenas limitarse a los acontecimientos ficcionales. Asociar, por ejemplo, esa ley sucintamente seleccionada con la historia, con los eventos de la historia y con los contextos de producción y aprehensión por parte del lector es tratar de entablar relaciones que evidencien el proceso de ese conflicto.

* * *

Como dejamos claro al inicio del segmento, la ciudad es un discurso que, para su aprehensión, exige —recomendación de Barthes— una cierta ingenuidad. En *Las noches de Flores* esas imágenes ciudadinas son representadas con una clareza que luego procede a la desconfianza de su misma existencia. Algo importante a tenerse en cuenta a la hora de realizar la interpretación estandarizada de las imágenes, es proporcionar una abertura hacia los juicios de valor que se encuentran particularizados, representados en las características de cada uno de los personajes. Cada uno de ellos realiza una apreciación particular, y por particular aquí queremos dejar claro se trata de un estilo único de ver, sentir y vivir la ciudad, de las condiciones imperantes.

Arriesgándonos un poco más, basándonos en la impregnación de ritmo a la ciudad según Kevin Lynch, podemos decir que la impresión particular de la pluralidad de las

imágenes de la ciudad, proporciona un ritmo que se halla condensado en el discurso ciudadano. El ritmo de la ciudad es el ritmo de aquel que la habita, es la impresión que estos — personajes, habitantes— expresan. Siendo varios los que habitan y cohabitan este contexto, es la manera de relacionar esas impresiones la que producen el *ritmo particular del discurso*. Nuevamente Barthes nos ayudaría en la interpretación. Calles, avenidas, veredas, semáforos, edificios, motocicletas, cafés, pintatas de muro, túneles y también adolescentes, parejas maduras, artistas, escritores, televisión, velocidad, silencio y la noche, son composiciones de una ciudad, y estas se encuentran presentadas a partir de los ritmos particulares de quienes las viven.

De no ser por la ocupación que los sacaba de su casa, Aldo y Rosa también habrían quedado reducidos a la información de la pantalla. Pero lo veían tal como era: familias durmiendo en la calle, bandas juveniles haciendo destrozos, viejos y niños abandonados, borrachos. En el escenario mismo de los hechos, la perspectiva se invertía: uno ya no se sorprendía de que hubiera tanto crimen, sino de que no hubiera más. ¿Qué esperaban para empezar a matar, demoler, incendiar? Aldo, siempre extremista, decía: “Si tuvieran un mínimo de dignidad no pedirían limosna: robarían”. Su esposa se hacía cruces.⁴⁸

Si el conjunto de las visiones particularizadas de la ciudad es la que imprime el ritmo a la ciudad, podemos pensar que este ritmo, condensado en las bases que proporcionan y condicionan la vivencia en la ciudad, representa su ritmo particularizado; el *Rhythmós* ciudadano. Siguiendo la recomendación barthiana de evidenciar el proceso metafórico de las ciudades, podemos creer que exista una relación entre el que habita en la ciudad y la propia ciudad como ente. Este relacionamiento, localizado entre lo privado y lo público, presenta un doble conflicto que se visualiza en las mismas proyecciones representativas de las imágenes en el texto. Prueba de eso es la caracterización que se realiza de un personaje fatalista como el de Aldo. Por el lado privado, Aldo realiza una aprehensión de la situación de la ciudad como continuación de procesos exteriores a él. La violencia es resultado de la condición económica afectada. En tanto que por el lado público podemos observar, por las características psicológicas del personaje, una entera entrega a esas condiciones presentadas por la ciudad, y esas condiciones se repiten en una serie de personajes y situaciones.⁴⁹

El encuentro y la producción de dos ritmos diferentes provoca el desempate y da origen a la diferencia. Esa diferencia puede ser presentada como un acaso o una interrupción.

⁴⁸ AIRA, César. **Las noches de Flores**. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 25.

⁴⁹ En este punto, el lado ensayístico del autor puede ser interpretado como análisis de las condiciones de las ciudades contemporáneas.

Todos los elementos analizados a partir de la diferencia siempre demostrarán ser cadenas de metáforas, libremente aprehendidas, vacías por su propia condición de signo y transformables en significantes para otros elementos.

* * *

Si establecemos una imagen a la cual analizar, si tenemos percibida esa imagen, nada más justo que tratar de analizar aquellas que se encuentran ocultas, lejos de la visibilidad, legibilidad, pero no alejadas de la imaginabilidad de sus formas. Tratar de entender ese lado invisible de los elementos de la ciudad, es tratar de realizar un análisis de índole genealógica que buscará interpretar las nociones de poder que contribuyen a la formación de sentido y, en consecuencia, los procesos que transportan los elementos de la ciudad de una simple adjetivación a una poderosa substanciación de las formas. Es un riesgo decir que ya no más existen representantes de un sentido, siendo el sentido mismo múltiple y plural en el contexto de enunciación, pero, algún punto de encuentro puede hallarse dentro de las expectativas mismas de las imágenes de la ciudad en *ser* representantes de la rigidez significativa. La angustia emanada de entre las palabras no dichas, provocan las reformas de un posible sentido único.

Pensando de esta manera, la invisibilidad también es una función es si misma. Es el análisis del lado reaccionario, una oposición a la fuerza visible en la que se instaura una lucha estratégica de poder. Al igual que todo significado, en algún momento de la historia los sentidos son revelados, pasan al plano de lo visible y dejan el ámbito reaccionario de la oposición. Siendo así, pasan a ser el lado visible, de una moral auto-representativa, capaz de realizar una ampliación —o duplicación— del espacio en donde se ensayan las imágenes. Por un solo instante significan, poseen el sentido voraz de la delimitación y de la aparición. No hay trucos de magia en *Las noches de Flores*, sólo procesos articuladores manejados desde la invisibilidad de los objetos, del valor de su no presencia, y de su naturaleza discursiva ordenadora y eternamente buscadora de sentidos. Es, al final, la representación repetida que impera por ciertos instantes de visibilidad significativa, hasta pasar a ser, nuevamente, invisible.

3.2.2 – El cuerpo de la ciudad. El espacio de inscripción textual.

Si bien la claridad o legibilidad no constituye de ningún modo la única cualidad importante de una ciudad hermosa, resulta de particular importancia cuando se consideran los medios ambientes en la escala urbana de tamaño, tiempo y complejidad. Para comprender esto no debemos limitarnos a considerar la ciudad como cosa en si sino la ciudad en cuanto percibida por sus habitantes.

La imagen de la ciudad.

Flores era un barrio con muy poca oferta gastronómica. Siempre había sido, siempre sería así; los barrios se configuran como destinos. Los que realmente querían salir a comer afuera terminaban mudándose, por ejemplo a Palermo. En cambio era el paraíso del delivery. Los estudios de mercado habían determinado que en Flores se pedía un sesenta por ciento más de pizza a domicilio que en cualquier otra circunscripción de la ciudad. Había que vivir ahí, y transitar las calles después de la puesta del sol, para calibrar la magnitud del ejercito de motonetas que las invadía.

Las noches de Flores.

Vimos a la ciudad como una inscripción particularizada de sus habitantes. Un discurso transformado a partir de la aprehensión personal y puesta en escena para su interpretación contextual. Quedó de fuera, tal vez, dejar claro las revisiones de las relaciones existentes entre las aprehensiones personales de las imágenes integrantes de las ciudades con la subordinación consciente de los movimientos provocados por la ciudad a los que ella habitan. A continuación, trataremos de analizar en donde se inscriben estas imágenes. La ciudad, como ya fue postulado, es un discurso sin significados prescriptos y sentidos definitivos. Es su característica plural que proporciona esa condición. Las imágenes parecen condensar los ritmos particularizados de aquellos que realizan las aprehensiones, al mismo tiempo que estos impregnan a esas mismas imágenes de una velocidad significativa, particular y proporcional al contexto donde ser habría realizado la misma aprehensión; algo parecido a un círculo de alimentación, autárquico y probablemente anárquico, de acción y efecto representativo de una marca con autoridad, o con una señal, que permite la distinción de calidad o ausencia de ella.

Por el momento, es en el cuerpo que estas marcas son representadas —entendido aquí como el discurso ciudadano— y presentan a partir de ella, puntos importantes para concretizar los sentidos a los elementos. La identificación es uno de esos procesos que proporcionan el establecimiento de sentidos *temporarios* en el discurso. Siendo el barrio una imagen representada en *Las noches de Flores* y al mismo tiempo contexto de contención de los acontecimientos, es importante analizar las estructuras que se presentan que puedan ayudar a contextualizar mejor el espacio ciudadano en un modelo discursivo.

Para llegar mejor a este punto, es necesario hacerse la aplicación, casi estructural, de aquellas posiciones teóricas de Kevin Lynch. El teórico de la estética arquitectónica establece, para la mejor lectura y por lo tanto comprensión y orientación⁵⁰ de las ciudades (LYNCH, K. 2000), el análisis de la representación de los elementos a los que caracteriza y clasifica de fuertes y de débiles en el contexto ciudadano.

Los elementos a los cuales se refiere, revisando la parte teórica, son aquellos que proporcionan una mejor localización espaciotemporal al habitante y al lector, al mismo tiempo que estipula algunas características para su fácil aprehensión. Elementos fuertes de una ciudad pueden ser, por ejemplo, sus monumentos, están cargados de historia y representación así como de belleza estética de fácil comprensión. Elementos débiles pueden ser aquellos que no proporcionan una fácil asimilación espacial y temporal de los procesos transcurridos a su alrededor así como, simplemente, no agradar visualmente. Categorías estas que pueden ser comportadas dentro de la subjetividad. En otras palabras, transportando para el comportamiento del signo en el texto, podemos decir que son elementos que caracterizan la fácil aprehensión de un significado temporal y/o mostrar la capacidad de permanencia de este como sentido único. En ambos casos, Lynch relaciona la adjetivación de los elementos ciudadanos con respecto a su significación y función temporal, con la substanciación de las formas, cuyo resultado esperado es el de poder observar una imagen mental de la ciudad.

Existe, dentro de *Las noches de Flores*, una dimensión que puede ser experimentada dentro de ese rango establecido por Lynch. Encontrar elementos que sean de características fuertes, así como débiles, para los personajes, nos ayudaría a comprender el doble efecto que se produce en el imaginario social. Recordemos que el imaginario social es contextualizado

⁵⁰ Reflexionando sobre *una* lectura de las ciudades, Lynch se refiere a comprender, a partir de elementos propios de la ciudad, cómo es la imagen ciudadana en la mente de sus propios habitantes.

dentro de una noche silenciosa, enigmática y destructora de verdades favorecidas por la iluminación del día.

Una de las características más fuertes de la obra, es la presencia de la juventud; pero lo más interesante es que esta juventud es retratada como una fuerza transgresora por naturaleza. La experimentación, que es la propia vida, se realiza durante las noches de trabajo. De esta manera contextual, la juventud es marcada como uno de los elementos fuertes, tanto en el texto, como en la representación de su imagen.

Los motociclistas de cada establecimiento desarrollaban fuertes sentimientos de pertenencia al grupo y consecuentemente de rivalidad con otros grupos vecinos. Montados en vehículos que del modo más natural sugerían la competencia de la velocidad, las carreras eran el rigor. En periódicas erupciones deportivas, se habían enfrentado en eventos de madrugada, cuando terminaba el reparto. Los circuitos elegidos eran las calles más despejadas, del lado norte de las vías, pero también lo habían hecho en el pobladísimo sector aldeaño a la avenida Rivadavia, y hasta, una vez, en la avenida misma.⁵¹

Tanto competencia como violencia, son representadas dentro del ámbito de la juventud nocturna, por la asociación con un determinado grupo y los sentimientos de pertenencia que estos desarrollan. De manera separada, podemos analizar este tipo de comportamiento —siempre como elemento metafórico— a partir de dos puntos de vista que recuerdan análisis sociológicas. El primero, se trata de clasificar estos elementos como elementos fuertes dentro de las noches de la obra, como violencias estandarizadas provocadoras de una caracterización. Más concretamente, recurriendo a las teorías de James Hillman sobre la psicología profunda de las ciudades, estos comportamientos demuestran toda la capacidad política del ser humano. Los personajes de ficción, y aquí la representación de los adolescentes, pueden ser interpretados a partir de ese punto, para demostrar que el comportamiento competitivo se encuentra dentro de la vida psíquica; y la observación de los mismos es importante para comprender el segundo punto de vista. El segundo movimiento es el que trata de abordar un cuestionamiento más central con respecto a la propia significación de ese tipo de comportamiento.

Hillman, en una apropiación de las tesis de Aristóteles, explica que todo ser humano posee un universo político dentro de construcción psíquica y social. El comportamiento humano, incluido dentro de ese ámbito se encuentra la violencia, es la manera de representar

⁵¹ AIRA, César. **Las noches de Flores**. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 10.

el lado político de las ciudades. Siendo así, la violencia es política dentro de su propio significado. No se trata de una justificativa a las marcas dejadas por los extremos ultrajes de libertades particulares. Se trata, mas bien, de encontrar la estructura de ese movimiento, de las características y las maneras de comportamiento. Una vez construidas esas hipótesis, podemos observar que la narración del mismo, del comportamiento de los jóvenes, procede de una continuación con la función psíquica a nivel de la convivencia en las ciudades. Una pregunta, reformulada a partir de la desconfianza, procura saber a que tipo de significados pueden ser atribuidos los comportamientos y en particular, a los sentimientos de pertenencia que reclutan fuerzas con vistas a la violencia siendo, la misma violencia, un acto que identifica la calidad política del hombre.

Observar a partir de otros ángulos proporciona, al observador, el lector o el habitante, un paisaje que la ciudad pretende corresponder. La competición, el deporte y la violencia en las noches del barrio de Flores, pretenden mostrar el lado constructivo de un significado. Son las respuestas del subjetivismo localizado en las características políticas del hombre. La asociación de estos elementos fuertes, característicos y de marcas indelebles, relativizan dentro del conjunto coherente de enunciados, la producción de sentidos en torno al vacío significativo de algunos elementos.

* * *

Otro elemento fuerte: la noche. La noche apenas como contexto y escenario pasaría a ser un elemento débil si solamente constatase como construcción temporal de la historia. Es durante la noche que la mayor parte de la novela se pasa; en el propio título se encuentra este elemento. La ciudad durante la noche no es la misma que durante el día. Bajo la luz del día, verdades infinitas, eternas y definitivas son iluminadas y tratadas como únicas. Durante la noche, las esquinas, calles, avenidas, edificios, repentinos reflejos, sonidos de cualquier tipo adquieren una siempre nueva y eterna significación. La ofuscada visibilidad, la hiperestesia proporcionada por las luces condicionadas y de preparados colores, conducen a un nuevo proceso de significación. Es en la noche de *Las noches de Flores* que la tragedia del significado sucede, y renace a cada noche, como cada personaje en cada capítulo.

* * *

Elementos débiles en las noches del barrio de Flores. ¿Cómo puede ser analizado, y al mismo tiempo expuesto, elementos débiles en una obra ficcional? Revisar las representaciones sería convertir esas mismas representaciones en elementos fuertes, pues ellas proporcionarían localización, historia y a la vez memoria, siempre relacionadas a las impresiones de los personajes. Estando dentro de un impase como este, podríamos optar, entonces, por observar la construcción imaginaria que la obra proporciona como si fuera una obra de arte plasmada. Un lienzo expuesto en una pared. Comparar con una fotografía conquistada al acaso o un lienzo fotorrealista que parodia a la misma funcionalidad de la cámara fotográfica y a la ciudad o a los elementos discursivos, que retrata. Elegir el elemento representativo que se aplique a esta hipótesis es otra problemática a enfrentar. Optamos, entonces, por localizar el objetivo analítico por sobre las percepciones de propósito olvidadas. El acto de *realizar*, convertir en real, el olvido es lo que, dentro del subjetivismo de la mirada de los personajes, podría considerarse como un elemento débil dentro de la construcción de la imagen mental de la ciudad.

Para demostrar esta hipótesis, y a la vez asociarla a un elemento de características débiles en la ciudad como discurso, podemos observar, como ejemplo, una aprehensión del método de memoria realizado por el personaje Aldo.

Sobre la memoria dice:

Un tema sobre el que solían volver las conversaciones del matrimonio era la memoria. Los dos acreditaban al otro una memoria “de elefante” y se lamentaban de la falta que sufrían de ese tesoro. [...] La memoria era caprichosa, casual, imprevisible.⁵²

Más adelante, ahora sobre el método...

Aldo decía que aun siendo un gran olvidadizo, él podría recuperar, si se pusiera, todo lo que le había pasado en su vida, hasta el último detalle, con un método que tenía pensado [...] Ese método no exigía más instrumentos que un cuaderno, una lapicera, y largas y pacientes sesiones de rememoración. Al acordarse de algo había que anotarlo de inmediato, [...] No importaba que fuera un hecho importante o trivial, lejano o cercano en el tiempo. No importaba el orden.⁵³

⁵² AIRA, César. **Las noches de Flores**. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 28.

⁵³ *Ibidem*, p. 28.

Queda claro, a lo largo de la narración, que este método de aprehensión de la memoria no pasa nada más que un método que prioriza el olvido. La memoria es una facultad psíquica cuya capacidad es la de retener, recordar y, o, eliminar el pasado. Pero, analizados a partir de la funcionalidad del significado, la memoria es la capacidad de resguardar los hechos pasados en contextos demarcados y asociados a un afecto particular, de ahí que la memoria sea *caprichosa, casual, imprevisible*, pero siempre presente.

Ese método de aprehensión, que muy bien recuerda a los métodos de elaboración discursiva de la Historia, propone realizar una representación exacta, con su significante y significado expuestos para concordancia del acto realizado. Pero, así como cualquier monumento, escultura, pintura, edificio, calle o avenida, la memoria se encuentra ausente de su contexto y presente apenas en las aprehensiones basadas, justamente, en la falta de la presencia de los elementos que provocaron esa asociación con el afecto. En otras palabras, esa podría ser la manera en que actuaría el proceso del olvido; un método efectivo para el olvido, pues funcionaría de igual manera que la misma memoria.

Olvidar sería, en todo caso, recordar los hechos históricos asociados al afecto y revisar la *no* presencia de esos hechos. El olvido, podríamos decir, funciona como la estructura que sujeta la memoria.

3.2.3 – Sonidos de la ciudad. La construcción imaginaria de la ciudad

Las imágenes son tratadas como símbolos, están cargadas de un significado particular y estructuran, de manera particular, un sentido en quienes las observan. Los símbolos actúan, entonces, como contenedores de informaciones de carácter direccional, orientación a través de la elección en medio a un universo de significantes. Pero algunos símbolos, y en este caso hablamos de las imágenes como símbolos de este discurso que es la ciudad, están acompañados de sonidos.

Muchos símbolos no son apenas placas de tránsito que contienen una ley, que a su vez contienen una orden, para construir un sentido. El siguiente segmento tratará a los sonidos como elementos que producen una cualidad de imagen y también como parte de un sistema productor y capaz de conducir sentidos. Es claro, que los sonidos son producidos a partir de acciones aplicadas a elementos que muy bien pueden ser imágenes *per se* de una ciudad pero,

sin pretender incurrir en un vicio circular, reconocemos a una ambulancia como elemento, o imagen, de una ciudad, cuyo significado puede ser múltiple, de sentidos que viajan para todas las direcciones. Antes de la ambulancia llegar a su destino, su característico sonido llega a los oídos de aquellos capaces de entender un sentido por detrás de ese elemento. Por un lado, se aproxima una ayuda. Por el otro, ¿qué ha sucedido... una accidente? A su vez, este *entender* es variado en posibilidades de imágenes y produce un número determinado de acciones que derivan en una respuesta. Siendo así, los sonidos son como elementos legibles de una ciudad debido a esa capacidad, ellos son una variable independiente. Transportando el sentido de la palabra imaginabilidad a los productores y receptores de sonido, aplicamos y observamos la capacidad que este elemento posee de suscitar imágenes.

Esta palabra, imaginabilidad, es utilizada por Kevin Lynch para demostrar “esa cualidad de un objeto físico que le da una gran probabilidad de suscitar una imagen vigorosa en cualquier observador se trate” (KEVIN, 2000, p. 19). Pero recordemos que el sonido, tratado de esa manera, no es un fin en si, objetivo y un sentido último dentro de sus estructuras. Los sonidos son, al igual que recorridos sin una dirección final, un mapa que habla y que escapa a la solidificación inherente al mismo. Son estos, los sonidos, una multiplicidad de maneras de violentar tanto la memoria como el acto del reconocimiento que esta trae.

En *Las noches de Flores*, el sonido, y más característicamente de la obra, el ruido, es capaz de construir una imagen sensible de la ciudad contemporánea. Pero aquello que se escucha pasa lejos de una actividad de construcción imaginaria objetiva. Todo sonido es indeterminado por su propia característica de signo vacío. Todo sonido, entonces, es un paseo de experimentación y abstracción por las subjetividades de los personajes. Proponemos elaborar un análisis de cuatro momentos específicos en la obra, que podrían contribuir, a la construcción imaginaria de la ciudad.

3.2.3 – Las campanadas de una basílica.

En la historia que se transcurre por las oscuras calles del barrio de Flores, el elemento sonoro es uno de los principales elementos que proporcionan un claro marco de referencia legible. Los sonidos de la noche, cargados con su específico sentido, brindan, cual cortina de humo, los moldes de una posible forma. En *Las noches de Flores* uno de esos

marcos referenciales productores de formas y sentidos, es el sonido de las campanadas de la basílica. “El jueves del desafío, cuando las campanadas de la basílica empezaron a dar la medianoche ...” (AIRA, 2007, p. 12).

Las campanas de una basílica pueden no dar mucha información, variación de sentidos para su función, a no ser, apenas establecer una localización en el espacio y en el tiempo. Las campanadas son rítmicas y están cargadas de sentencias: es el llamado a la orden moral de índole religiosa. Inundan parte de la ciudad desde la basílica de donde se encuentran repicando con un movimiento que exige voluntad y entrega. Muchos las utilizan para saber la hora, marcar así, el momento exacto de la inclusión personal en el tiempo.

...(debían dar cien campanadas de muerte, porque esa tarde había aparecido el cuerpo de Jonathan, el niño secuestrado, caso que había mantenido en vilo al país durante una semana)⁵⁴

Las campanadas en una determinada noche del barrio de Flores, marcan la presencia de la muerte, de la confirmación de la muerte. En *Las noches de Flores*, ellas están cargadas de significación para toda una población de personajes, los jóvenes, que en respuesta hacen rugir sus motos.

3.2.5 – El rugir de las motos.

...treinta motonetas rugientes emprendieron una loca carrera... por la vereda, no por la calle.⁵⁵

Aldo y Rosita que iban en camino a entregar la última pizza de la noche, los vieron pasar desde la vereda de enfrente [...] De haberlo sabido se habrían quedado en su casa. “Pero qué locos, qué locos”, murmuraban viendo pasar esa especie de tren expreso de motonetas. [...] El ruido proveniente del fondo del damero de las calles de Flores anunciaba un regreso inminente... [...] Llegaron a la esquina cuando ya el arrebato rugiente los ensordecía, y cruzaron, sin pensar, sólo para quedar en su posición respectiva habitual.⁵⁶

Rugen algunas motos, conducidas todas por adolescentes, en las noches del barrio de Flores. El sonido, mas bien ruido, emerge por entre las calles oscuras, una y otra vez observados por la pareja de personajes, produciendo un efecto de desorientación del propio método de mapearse dentro del barrio. El norte, de la brújula personal, se pierde y se

⁵⁴ AIRA, César. *Las noches de Flores*. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 12.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 12.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 14.

presentan dos momentos en la narración seleccionada. En un primer instante compartimos con esta pareja de personajes, Aldo y Rosa, la desorientación debido a una subversión de las reglas de tránsito. Estas motocicletas pasean por las veredas —primera subversión de la función— en señal de protesta. El ruido repetido produce la confusión, la dirección que estas motocicletas toman concretizan el hecho. El ruido provocado, a partir de una construcción ordenada, debe emanar de ciertos sentidos preestablecidos. Se establece que el sonido transite por los espacios desde un origen común y discernible.

El ruido de las motocicletas anuncia un movimiento en transición. Ellas están en movimiento y ese movimiento “Aunque estaban de sobre aviso de que se preparaba algo”⁵⁷ proviene de una acción esperada que acaba sorprendiendo. Es la sorpresa que muestra como el proceso de significación es quebrado, produciendo el surgimiento de un nuevo sentido. Se anuncia un peligro, la subversión entra en choque con la regla; dos fuerzas antagónicas que, si no sobreviven una a la otra, el proceso de significación —o confusión— no se realizará.

En un segundo momento se produce la repetición, es la precisión narrativa la que demuestra el funcionamiento del proceso. Tratase de una situación que influencia en el continuo de la historia. Al suponer un narrador, inferimos las nociones estructurales de influencia. Y como mero narrador, espectador de los sucesos acontecidos, se produce un nivel de significación que altera los sentidos y las formas de expresar.

3.2.6 – El timbre de las casas.

*Tocaron el timbre, y un hombre bajó a buscar
la pizza. Les pagó y les dio una generosa
propina, felicitándolos por el “servicio
ultrarrápido”.*

Las noches de Flores.

Suena el timbre de una casa. El sonido agudo avisa que alguien llama a la puerta. El timbre, de sonido estridente, anuncia la llegada, la entrega del producto y la rápida despedida. El diálogo es siempre único y veloz. Se intercambian informaciones. El timbre, antes de anunciar, demuestra su función en el registro ciudadano de los sonidos: alguien está llamando.

⁵⁷ AIRA, César. **Las noches de Flores**. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 14.

Fuera de eso, el símbolo no extrapola la llamada, queda anterior a la propia función a la cual está destinada. Surge entonces una incógnita: el timbre ¿actúa como un sistema de conexión, un aviso, una llamada o procede como un formador de sentido?

* * *

Las campanadas, el rugir de las motos y hasta el timbre, funcionan como mediación entre interlocutores a favor de un sentido personalizado. Cada uno interpreta a una manera diferenciada la llamada a la significación. El proceso que se le atribuye a la responsabilidad de la entrega y la voluntad de aceptación de un sonido que inunda las calles y las casas, desde lo público a lo particular, de un sentido implícito de formación casi estructural del perfil de una ciudad contemporánea. En la obra *Las noches de Flores* encontramos un diferencial. Esa entrega y esa voluntad por parte de los personajes no es cuestionada, es apenas experimentada, pero existe un sonido, o un ruido, que es articulado y pretende transmitir un mensaje. Desde su primer contacto a nivel de la historia obtenemos una impresión fantasmagórica, una respuesta a los acontecimientos narrados. A nivel del discurso, podemos interpretar como una tentativa acerca de las manifestaciones de poeticidad de los elementos de la ciudad.

* * *

3.2.7 – La voz de un personaje: Nardo, melancolía y angustia.

—¡Hay tantas estrellas en el cielo! ¿Cómo acordar de todas ellas?

Esto lo dijo un ser extraño, mitad murciélago, mitad loro, de un metro de alto, que se descolgó de un árbol al paso de los Peyró, y siguió caminando con ellos, con un garbo precario, sobre piernas demasiado cortas y zapatitos de goma roja.⁵⁸

⁵⁸ AIRA, César. *Las noches de Flores*. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 29.

La voz del personaje Nardo es aprehendida por Aldo como *algo*, objeto, no como una voz emitida por un ser. Esta voz es un elemento orgánico que escapa a la percepción de la realidad. Es, ahora, la locución del narrador que establece las características del personaje: es mitad murciélago, mitad loro. Pero no es la imagen que interesa, una imagen amorfa que se estructuraría como respuesta a acontecimientos. El lenguaje en donde esa voz se disloca, se desdobra en otra dimensión que escapa a la percepción clara de los personajes. Es una voz, tenemos en cuenta eso, pero la voz es más que solamente un vehículo de transporte de signos y sentidos. La voz, en Nardo, es el propio ser orgánico revelador de otra dimensión del lenguaje. La voz como un ente presente, emitido desde un vacío, constructor de sentidos superfluos y transitorios, pero no perturbadores.

Reconocer esa dimensión distorsionada de la realidad incluida en la naturaleza de la voz del personaje Nardo, es percibir el resultado del proceso que lleva a la substanciación de las palabras. Su voz, como en un teatro de marionetas, produce un efecto ventrílocuo que abre el camino hacia una espera. Esa espera crea angustia, genera melancolía, materializa a la historia y la redimensiona en atributos colocados encima de los cuales se asientan las bases de la significación. La voz es el intruso ansioso que espera su reconocimiento, como sentido, y uno de los medios que a encontrado es a través de la materialización en la literatura.

3.3 – La política de las imágenes: binarismo y antítesis.

Aldo y Rosita era el misterio dentro del misterio. A la primera reacción que provocaban cuando el cliente que abría la puerta se los encontraba con la pizza, a la sorpresa y el desconcierto (“¿Dónde está la moto? ¿Dónde está la juventud?”) seguía un marcado gesto de reconocimiento.

Las noches de Flores

En este segmento trataremos de analizar cuál es el valor que la imagen transpone al expresar nociones de madurez y juventud, noche y día de manera metafórica. Sintéticamente, verificar el criterio de representación y de asociación entre estas dualidades localizadas como contradictorias y al mismo tiempo complementarias entre sí. Resta, antes de iniciar la argumentación, responder a la pregunta de cuál es la relación con las imágenes de la ciudad.

¿Qué elementos gráficos o de construcción estética pueden representar estos personajes en el discurso que es la ciudad? Antes de más nada, personajes son construcciones ficticias de la subjetividad; están dotados de todas las características que en la propia vida del hombre pueden encontrarse. En los personajes se hallan los tres niveles del subjetivismo humano, por ejemplo, pudiendo ser analizados en ellos las representaciones del ego, del id y del súper ego a través de las construcciones ficticias a las cuales están sujetos. Pudiendo, también, ser aplicados los mismos métodos de aprehensión para personajes que se encuentran en otros contextos. Una comparación con las imágenes del campo, otro ejemplo, podrían llegar a las mismas conclusiones, pero los efectos para la significación serían diferentes. Nuevamente, entonces, objetivamos nuestro foco analítico en el proceso antes que en el resultado y la base para realizar un recorte del comportamiento de los personajes se debe a que, en determinada altura de la novela, ellos adquieren movimientos repetitivos y son apenas personajes autómatas de una narración plagada de interrupciones.

Varias figuras de hombres se desplazaban a toda velocidad por los túneles, en una dirección o en otra, reaparecían por las curvas, siempre demasiado rápido para gente corriendo a pie, con un paso tan liviano para caballeros que no eran jóvenes ni bien formados. Era como si fueran movidos por una fuerza superior, cuyos mecanismos de acción fueran invisibles.⁵⁹

Esta automatización provoca que los movimientos dentro de la historia sigan un principio que direcciona a los personajes sin la posibilidad de cuestionamientos y subversiones. Las subversiones ya se habían producido, la mayoría de las nociones establecidas ya no comportan los significados anteriormente definitivos. Los personajes de la novela son impregnados con ese movimiento que proviene de la vida de la ciudad. Es una reverberación invertida. Una interrupción que mecaniza a los ritmos y provoca la desaparición de la distancia particular. Es una especie de respuesta. Los personajes dan vida y ritmo particular a la ciudad a partir de las aprehensiones de sus imágenes. El peligro reside en la crítica hacia la no apreciación analítica de los elementos de la ciudad. Lejos de establecer un sentido único, la novela podría estar demostrando un descaso, cuya evolución se concentra en la facticia asimilación de las voces de la ciudad.

* * *

⁵⁹ AIRA, César. **Las noches de Flores**. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 137.

Las edades son bien diferenciadas, los personajes mayores gozan de una especie de neutralidad y apagamiento, en cuanto que los más jóvenes pasan por experiencias que son llevadas al éxtasis del descubrimiento al mismo tiempo que se objetiva una situación comportamental típica de grandes centros urbanos. Esta diferenciación posee un sentido funcional a respecto del desenlace de la historia. En cuanto que, entre los personajes mayores, es dibujado un mundo de maquinaciones y planos macabros con respecto a la historia, el desarrollo de la novela, el mundo juvenil es retratado, a los ojos de otro personaje, Aldo, con una esperanza libertadora y constructora de una nueva orden.

Aldo opinaba que el advenimiento del reino del amor era inminente, pero estaba frente a un último obstáculo, y ese obstáculo era insalvable. Todos los demás habían sido superados. La historia se habría mostrado benévola; de un modo u otro, por los motivos equivocados, por esnobismos, por modas, por casualidad, habían ido cayendo las barreras que separaban al hombre del hombre, las restricciones que antaño impedían el pleno desarrollo de las pasiones o preferencias; se habían disipado los pudores y las supersticiones que hasta unas pocas décadas atrás habían parecido ídolos eternos. Por lo menos así lo veía él. El crimen, la violencia, la desigualdad rampante, no lo alarmaban: eran parte de la vida y el amor los necesitaba.⁶⁰

Estos elementos, que al personaje ya no preocupan, se encuentran en constante combate por la clasificación a la que son sometidos por el poder de la significación, a la vez que representan una subversión. Lo interesante en esta subversión, es que ella no es provocada por una oposición. Conociendo la obra del escritor César Aira, podemos percibir la capacidad ensayística que posee y de transformar la voz del personaje en su voz; y dentro de la política de las imágenes se pueden percibir la disolución de esos elementos que antes eran extremadamente presentes tanto en la sociedad como en cualquier representación, y de cualquier tipo, que existiera.

La era de los elementos binarios, de la composición de dos elementos que representarían uno, la orden y la autoafirmación y, el otro, la oposición y la respuesta a través de la acción en contra, quedan disipados por diversos motivos. Se establece, diríamos una especie de antítesis, en donde la oposición o la contrariedad de dos juicios compensarían el uno al otro. Uno no podría *ser* sin el otro. Siguiendo el párrafo acerca del raciocinio de Aldo, encontramos la finalización de una representación del convivio en un centro urbano⁶¹:

⁶⁰ AIRA, César. **Las noches de Flores**. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 75.

⁶¹ A diferencia de un centro rural.

No se hacía una idea edulcorada del amor. Al contrario, pensaba que la crueldad, y el horror si era necesario, deberían acentuarse más todavía, para que el amor fuera un destino, y valiera la pena.⁶²

Con esas mismas nociones interpretativas la noche, la noche como elemento opuesto al día, puede ser analizada. Esto no significa que una u otra imagen posea una especial valorización por sobre la otra. Entrar en ese ámbito sería incurrir a un círculo vicioso que trataría apenas de responder a cual de los dos criterios de valor se debería acceder a la hora de realizar una interpretación siendo, además, realizar el mismo movimiento de apreciación del cual trataba de diferenciarse.

Las imágenes mentales a las cuales podemos tener acceso a partir del discurso que representa *ser* la ciudad, apenas nos demuestra que toda apreciación parte de la subjetividad con la que se es analizada. Enumerar a las imágenes más representativas del autor, las más recurrentes a lo largo de la narración, sería tratar de encontrar respuestas significativas para construcciones de significantes completamente vacíos.

Es una vuelta por sobre lo hueco. De los análisis interpretativos de las imágenes, antes de conclusiones, podemos retirar más cuestionamientos que traten de abrirse hacia una pluralidad de los sentidos temporales. Por ejemplo, ¿cuál sería la posibilidad de que las imágenes proporcionen una referencia que lleve a la movilización y a la alteración de la auto-referencia de la imagen, por parte de los discursos que hablan desde, y para la ciudad, sin ingresar en la trampa de la verosimilitud fundada en una apariencia de verdad? y ¿puede una obra ser analizada a partir de la ofuscación de la oscuridad por parte de la luz que alumbrar verdades pretensamente infinitas, definitivas y concretas, sabiendo que estas ya no son más elementos binarios sino, más bien, complementaciones una de la otra?

3.4 – La acción, o como el caminar se realiza en Las noches de Flores.

*El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos.
No se dice luna: se dice aéreo-claro sobre oscuro-
redondo o anaranjado-tenue-del cielo o cualquier otra*

⁶² AIRA, César. **Las noches de Flores**. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 75.

agregación. En el caso elegido la masa de adjetivos corresponde a un objeto real; el hecho es puramente fortuito.

Ficciones.

Jorge Luis Borges

Salimos de la adjetivación. Dejamos de lado aquel *proceso* que, lejos de ser fortuito, señala, caracteriza a las formas de acuerdo a los elementos como sinónimos a sus funciones, calificando o acordando, un modo peculiar de observar a los signos de la ciudad. La adjetivación ha sido, en la primera parte de este trabajo de esfuerzo interpretativo, un pretexto válido para ingresar en el análisis de aquellos elementos argumentados a partir de la importancia que ejercen. En otras palabras, es el caminar o el efecto de esta acción por sobre las imágenes de la ciudad. El acto de caminar, aquí, es observado como un estudio de argumentación acerca de los signos de la ciudad. Esta argumentación es siempre particular, personalizada, de acuerdo al concepto establecido para el *pathos* de la distancia según la aprehensión hecha por Barthes del mismo concepto nietzscheano, que culmina con una interpretación de los estados espaciales y temporales de los ritmos particulares y de cómo estos son representados. La Idiorritmia se convierte en una fantasía corporizada del *pathos* de la distancia a través de la acción, trayendo a la superficie las constantes interrupciones anunciando un contenido internamente de razonamiento inviable.

Una *interrupción* particular puede ser observable en *Las noches de Flores*. A cierta altura de la narración, la historia es atravesada por un curioso evento sin vínculos lógicos con el contexto histórico. Narra el encuentro de un padre con su hijo después de años de separación. Toda la extrañeza, a nivel de la historia, es representada en el momento en que los personajes se encuentran. Padre e hijo se reúnen en un café del barrio de Flores y entablan una charla corriente. A nivel del texto, podemos atribuir esa quiebra de la armonía narrativa como una metáfora para las construcciones de características coherentes y para su propia estructuración ficcional. Podría estar hablando de aquellas líneas narrativas que llevan como regla las funciones causales y sus resultados significativos como normas aplicables.

La estructura de la obra, es su andar en la construcción imaginativa del lector. Al ser interrumpida la narración, ella es llevada a un plano diferente del andar. El párrafo comienza de la siguiente manera:

Un grupito de viejos jubilados se reunía siempre en un café, charlaban, jugaban al dominó... Un día el mozo, que los conocía bien, gritó: ¡Juan, tu hijo!⁶³

Un día común, aparentemente normal, es narrado. Aprehendamos, libremente, algunos elementos colocados en la narración. Un grupo de señores realizando una actividad usual, corriente. El hecho de establecer las asociaciones se debe a tratar de entender la metáfora de las interrupciones. Ese día usual es interrumpido por un hecho fuera del contexto narrado. Esa interrupción podríamos calificarla como exterior a la estructura en dos niveles metafóricos. El primero en el plano textual, podemos atribuir a un ensayo acerca de la construcción espacial y temporal de la historia y la interrupción que anuncia la incomunicabilidad de una lógica que argumenta acerca de las relaciones existentes entre causa y efecto.

Pretensamente, localizaríamos ese corte narrativo como un cuento inserido dentro de una narración mayor. Pero las caracterizaciones estructurales del género no permiten tal construcción. Esa interrupción, entonces, es atribuida como una metáfora de la propia construcción textual de la novela. Preparada manera “artificialmente literaria”, esa inserción narrativa manifiesta un movimiento casi surrealista —para no entrar en los detalles del estilo— que indica no sólo un insólito inicio como también un repentino final. Las conexiones lógicas de la historia ya no se encuentran dentro de una relación entre la construcción interna y externa de la novela, se encuentra, más bien, en la incoherencia e incapacidad de esa construcción.

Y en un segundo en el plano, podríamos caracterizarlo como una metáfora de cualidades semánticas. Si en los procesos de adjetivaciones son atribuidas las características particulares de un elemento, conseguiríamos realizar una interpretación que muestre la problemática de visar una distinción a partir de las características funcionales de los elementos. Por ejemplo, al finalizar esa interrupción en la narrativa observamos lo siguiente

Todo pasaba con tranquilizadora naturalidad. El padre no le quitaba los ojos de encima. Su niño, el jovencito que había perdido (por su culpa, quizá, pero no era hora de recriminaciones), la juventud radiante, la belleza, la tersura, la precisión... Pero a medida que pasaban los minutos, o los segundos, bajo su mirada el hijo dejaba de ser joven, envejecía, se arrugaba, se marchitaba, perdía

⁶³ AIRA, César. **Las noches de Flores**. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 109.

su belleza y su poesía, la realidad lo opacaba, caía interminablemente en el presente.⁶⁴

El narrador enumera algunas características de la juventud como elementos esenciales de la naturaleza. Establecer una conexión que realice una substanciación de las formas entre lo que el padre idealizaba y caracterizaba acerca del hijo, comienza a perderse en el proceso que contextualiza esos mismos elementos. Existe una fuerte capacidad de imaginabilidad dentro de la imagen mental de ese fortuito personaje, pero esa misma construcción imaginaria se pierde en la representación personificada. Así como el mismo texto sugiere, es la realidad que retira toda la poesía idealizada. Pero es más que una noción de poesía, o de belleza, elevada a un plano superior. Colocar a la poesía, a la belleza y a la juventud, en este caso a un plano de las ideas sería ingresar de nuevo a la rueda que promulga un proceso de significación debido a las funciones que cumplen los elementos.

Es un ejemplo, de tantos, sobre el *pathos* de la distancia, o la soledad interrumpida por un vacilo cuidadoso y programado. La personificación de una ilusión o de un ideal que no concuerda con la aparición personificada de la misma figura. Una metáfora hacia la aporía de las construcciones funcionales entre la adjetivación y la substanciación y entre ellas mismas. La fundación de una incoherencia proporcionada por la realidad. En la memoria, el pasado se convierte en una imagen cuya ilusión es equivalente al ideal programado y construido, equivalencia entre causa y efecto, siendo, al contrario, el presente concreto, la personificación ya no es equivalente al ideal construido. Superficialmente, la distancia entre el padre y el hijo es más evidente en la proximidad.

A seguir, este segmento está dividido en tres principales momentos que buscan exponer a través del análisis, un razonamiento estructurado en base a los elementos citadinos, y sus respectivas aprehensiones, en la obra de *Las noches de Flores*. Es así que, el caminar en la obra presenta una característica de constantes descubiertas. En *Las noches de Flores*, cada línea es impregnada de una noción particular de los eventos a nivel de la historia. A nivel del discurso encontramos una percepción aguzada de las camadas que componen la ciudad, sus significados y los procesos que llevan a estos convertirse en sustancia fundamental. El tránsito por estas líneas, y a través de la construcción ficcional, nos brinda el claro discernimiento

⁶⁴ AIRA, César. **Las noches de Flores**. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 110.

3.4.1 – Una interpretación que nace de la acción.

Los elementos de la ciudad, aquellos dotados de una alta capacidad de imaginabilidad, son aprehendidos gracias a sus formas legibles. Esta legibilidad de las formas es la que proporciona una actitud lógica en concordancia a una posición contextual de aquel que realiza la aprehensión. Podemos observar que las veredas, las calles, los edificios y sus fachadas ahora son interpretados a partir de la acción que estos provocan en los personajes. La interpretación de estos por sobre los elementos de la ciudad y el encuentro de subjetividades que proporciona las formas sutiles de vidas por intermedio de su no estabilidad. Es el *rhythmós* del cual Barthes habla y la fuerza que provoca un disturbio. Es un momento de traslación en el que se demuestran los resultados de los procesos de sedimentación de los significados. Son las mismas imágenes, pero ya sus identidades no son idénticas, persistentes y ni siquiera unificadas e internamente coherentes.

Ellas, las acciones, producen un ritmo. Ese estado discontinuo, producido por el encuentro de ritmos particularizados, establece un disturbio que se instaura como forma provisoria de movimiento, que a su vez, constituye su ritmo. Volviendo a la legibilidad de las formas y a la capacidad de estas de fundar una imagen mental que contribuya con la sedimentación de los significados, encontramos dos formas de realizar una interpretación de las mismas a través de la acción que estas provocan. Teniendo en cuenta esta propuesta, vemos que una interpretación basada en la busca de sus significados inmediatos como características semejantes en función a los efectos de respuesta, puede reducir la obra a un contenido inventado por un proceso de interpretación que pretende, al final, como exigencia, parecer una lectura rebuscada. Se reduce, de esa manera, a la obra a un objeto de estudio en la que la conclusión se acerca más a la frase: *esta obra expresa...*

En el libro *Cidade Vertigem*, Afonso Henriques Neto propone un significado para la ciudad fundado a partir de la noción de transitoriedad por la cual es atravesada la ciudad. Se trata, según él, de ciertos elementos transitorios que hacen a la ciudad transitoria dentro de su significado. Inclusive, ese estado transitorio, puede ser considerado como las fuerzas de las órdenes constrictoras de una sociedad.

Sabemos ser a cidade, em última instância, um sistema de “pensamento”, um modo de organização do espaço pelo poder político-econômico-cultural (podemos até pensar a cidade na forma de um museu ao ar livre, cuja “reserva técnica” se emboscasse em certo mercado futuro do capital transnacional). Contudo, o que dizer das incontáveis intervenções particulares de seus habitantes provocando, sem cessar, modificações em todas a estrutura? É do choque dessas

duas vertentes que se faz possível entrever uma percepção global da cidade, esse organismo a construir-se/destruir-se/reconstruir-se indefinidamente [...].⁶⁵

Considerar esas fuerzas invisibles, como condicionantes transitorias, es de fundamental importancia. Se posee, de esa manera, una base para las interpretaciones (inevitables) que valoricen una posición a respecto de lo que es sensorial en la ciudad. Los personajes, reconocibles con una identidad de género dentro del contexto narrado, por ejemplo, están cargados de energía transitoria capaz de transformar la percepción de una ciudad. En realidad, lo que se pretende es analizar posibilidades de aprehensiones y de expresiones sensoriales representadas en *Las noches de Flores*, siempre a partir de la acción de los personajes. Entonces, con eso, poder demostrar que toda conclusión es siempre pretensamente abierta en su interior y cerrada en su exterior. Así como las ciudades atravesadas en sus significados. Henriques Neto continua...

O que então importa considerar é justamente a vida desse cidadão anônimo – cada um de nós – que habita a cidade moderna, que respira tanto a ordem quanto o caos urbanos, que desliza imerso nesse organismo ora legível ora indecifrável, a usar seus sentidos para se orientar e para usufruir desse ambiente construído por nosso semelhante, mas que, contraditória e paradoxalmente, tantas vezes se volta contra a própria possibilidade do bem-estar humano.⁶⁶

Es, en la manera de observar a estas expresiones y a estas aprehensiones sensoriales, que aparecen aquellas fallas en las argumentaciones que afirman ser sus significados únicos, unificados y coherentes, tanto externa como internamente. El objetivo de este trabajo a través de las imágenes de la ciudad. El espacio de la continuidad, es el blanco de la interpretación. Podemos realizar esta manera de interpretar, valorizando una impresión sensorial, analizando en la obra dos momentos que expliciten esa intencionalidad a partir de una aprehensión sensorial y una expresión sensorial. Pero, primero que nada, una breve diferencia entre los dos instantes.

Toda aprehensión es un acto, cuyo efecto es el resultado de una comprensión acerca de algunos hechos. Es captar de una manera subjetiva, los contenidos de una expresión inconsciente y consciente. Inherente a esta captación, se encuentra maneras de juicio, siendo el propio acto de captación un juicio y no una acción. Ya la expresión está más relacionada con la capacidad de enunciación de algo en específico. La expresión es más bien la superficie

⁶⁵ NETO, Afonso Henriques. **Cidade vertigem**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. p. 143.

⁶⁶ Ibidem, p. 143.

reconocible de las aprehensiones. Ambas se insertan dentro de un conjunto cuyo funcionamiento recuerda al de una oposición de afirmaciones, pero que al mismo tiempo se complementan.

3.4.2 – La aprehensión sensorial.

En el caminar por las líneas de *Las noches de Flores*, podemos percibir algunos movimientos que escapan a formulaciones resultantes en la estable continuidad de causa y de efecto. Por ejemplo, cuando los jóvenes motociclistas, entregadores de pizzas, toman cuenta de las veredas, a nivel de la historia vemos como se desarrolla una fuerte continuidad entre los valores conocidos y estudiados de una psicología social y hasta del adolescente. Los valores del grupo y las acciones como respuestas de un movimiento de integración social.

Además de este ejemplo de interpretación con bases psicológicas explícitamente utilizado, puede ser percibida —y siendo así, por lo tanto, *comprender sería interpretar*— una construcción metafórica en la que estos elementos son pasibles de ser analizados bajo innumerables influencias, como la reelaboración de elementos míticos y problemas filosóficos que acompañen la construcción de la historia. En otras aprehensiones puede ser comprendido una discusión metadiscursiva acerca de la creación ficcional. Los jóvenes motociclistas, atraviesan las aceras con sus motos, rompen con las reglas de tránsito, y subvierten el orden de las composiciones. Una simple mirada por sobre esas acciones nos llevaría a comprenderlas como subversiones de las órdenes estipuladas, llevadas a la materialidad del contexto. Los jóvenes circulan en contramano y, a nivel de la historia, la rebeldía juvenil es el pretexto para esa construcción metafórica de la no continuidad entre las formas y de los sentidos que las misma expresan.

Un paso más allá, los repartidores motorizados de pizza empezaron a pensar que lo que correspondía era ir en contramano. En principio, la misión que los ponía en movimiento tenía que ver con la velocidad, con llegar en el menor tiempo posible de un punto A a un punto B.⁶⁷

El propio acto narrativo adhiere a la noción de continuidad. Elabora un cuestionamiento que procura la lógica de las acciones en la historia. Para poder demostrar eso, podemos rescatar un instante en donde se presenta el proceso de construcción del sentido a

⁶⁷ AIRA, César. *Las noches de Flores*. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 45.

partir de la oposición. Es la oposición la que atribuye un sentido marginal cuya finalidad es hacer frente a los otros elementos y así justificar a las formas utilizadas. Por ejemplo, el narrador, desde el punto de vista de Aldo, elabora toda una red de pensamiento que procura una respuesta lógica para ciertas acciones.

Las direcciones establecidas para las calles debían obedecerlas los autos, camiones, colectivos, y en realidad todos los vehículos sobre ruedas que circulan por la calle; no los peatones, por supuesto... [...] Ahora bien, las motonetas y bicicletas no se consideraban a sí mismas vehículos; actuaban como peatones; pero iban por las calles, no por la vereda.⁶⁸

Así, se establece una noción de continuidad amorfa entre peatón y vehículo, un ser híbrido en todo caso, marginalizado de las formas esenciales. La única manera que encuentra para concretizar su identidad dentro del contexto, es realizando una acción opositora a las demás formas. Con el transcurrir de la narración, percibimos que las respuestas a los cuestionamientos no aparecen; no existe una construcción lógica que lleva a designar la acción realizada como respuesta que critica los valores por dentro de los valores mismos. El hecho de no encontrar una respuesta lógica o mínimamente satisfactoria, nos lleva a creer, nuevamente, en la fuerza de la expresión del proceso, antes que el valor del propio resultado.

3.4.3 – La expresión sensorial.

La expresión, entonces, es importante para la tentativa de una comprensión de la ciudad, de las formas visibles e invisibles de la ciudad. Reconocemos que esa comprensión no pasa de un mero trabajo de aprehensión de las formas que son asimiladas por los personajes. Siguiendo esa línea de pensamiento, exponemos ahora, algunos recortes de aquellas formas expresivas de los personajes acerca de la ciudad, que representen el ejemplo detallado de que esta ciudad está siendo construida. La ciudad como un discurso en tránsito, siempre en constante flujo significativo.

Dos puntos son interesantes de ser revisitados. El primero es el de las formas de las calles o los sentidos que estas pretenden pasar, como una elaboración programada y extendida a los personajes de la novela. El otro punto, es un punto particular en el que podemos analizar,

⁶⁸ AIRA, César. **Las noches de Flores**. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 44.

y tratar de ver al mismo tiempo, de manera detallada la expresión de la ciudad en el personaje Aldo.

Sabemos que las direcciones son reglas a seguir. Seguir las arrastra consigo, en aquel espíritu atormentado con lo desconocido o con la necesidad de descubrir a lo desconocido, un puerto seguro en el cual atracar, descansar, comprender o entender. En las direcciones de *Las noches de Flores* podemos ver que ellas poseen una orden a seguir: pero la dirección única no significa ser la única dirección. Por dentro de esa necesidad que procura una lógica, se encuentra un fraccionamiento de las ideas dada las percepciones por las cuales es atravesada. Una descripción detallada de las calles del barrio narrado, puede ayudarnos a elaborar una mejor opinión. Según el narrador sabemos que “Todas las calles de Flores eran de una sola mano, o de ‘dirección única’, y todas se cortaban en ángulo recto, en una cuadrícula o damero sin variaciones” (AIRA, 2007, p. 44).

A comenzar por la dirección única, *una sola mano*, en la cual todos los personajes deben recorrer. Un solo sentido. Seguir en una sola dirección indica un destino final, una manera segura, no siempre rápida, de atravesar las formas de la ciudad y de llegar al sentido único y concreto: el destino esperado. Este sentido es el que atribuye su condición de mano única. Es un sentido que se encuentra presente, llegar a los límites sería alcanzar los sentidos de esta dirección. Lo interesante de este *damero sin variaciones*, es que para llegar a poseer esa dirección única, primero debe ser atravesado por inúmeras calles con la misma condición de dirección única, pero no la misma finalidad. Es así como estas calles son atravesadas o interrumpidas por otras que tienen, inherente a las funciones que desempeñan, el mismo sentido o, sumadas dentro del contexto general, una multiplicidad de sentidos. El cruzamiento provoca una peculiar condición. Es necesario decidir para cual camino o por cuál sentido se desea proseguir. En el instante, se proclama el proceso. En el recorrido se efectúa la acción. La percepción la traerá aquellas condiciones en las que se encuentran aquellos que la recorran.

Aldo, por ejemplo, uno de los principales personajes, es protagonista de un curioso momento que congela la acción e evidencia, desde su concepción, un movimiento que se distribuye por dentro de la capacidad imaginativa. Toda acción, como estamos analizando hasta ahora, promueve una condición de movimiento. Todo movimiento también es un gesto. Es en este gesto que presentamos un ejemplo de la expresión sensorial particularizada. Es el momento en que actúa la particular forma de ver a la ciudad y de descubrirla a cada ingenuo instante.

A Aldo le gustaba observar los pequeños movimientos que hacían de modo automático los chicos para subir a la moto y ponerla en marcha. Toda la impaciencia que le provocaban sus gritos y niñerías se borraba ante ese espectáculo, y no sabía por qué. Una vez se lo comentó a Rosa, y ella le dijo que por su parte se le hacían especialmente simpáticos cuando se ponían el casco.⁶⁹

La observación es, un primer momento, la principal herramienta que proporciona una aprehensión de la expresión exterior al personaje. El instante externo congela y revela, en pequeños detalles, elementos listos para su articulación personalizada. Todo gesto, fuera de la aprehensión de Aldo, es la expresión interna de la ciudad. Percibir estos gestos es construir de manera única una identidad y es, al mismo tiempo, contextualizarla para su aprehensión. Los sentidos, que hasta el momento no eran visibles, aparecen de manera espectral en la que condiciona una orientación dentro de ese ambiente. Un ambiente que es construido por una subjetividad, atravesado por la subjetividad del personaje y retornando al propio personaje y al propio constructor del discurso subjetivo de la ciudad, como una paradójica edificación. Es así que el personaje Aldo...

... se quedó pensando y cayó en la cuenta de que era eso que le gustaba ver. El gesto de ponerse el casco, en medio de los otros pequeños gestos y maniobras con que se disponían a partir, le habría quedado por siempre perdido si no hubiera sido por la observación de Rosa.⁷⁰

El gesto es el movimiento particular de la ciudad, inserido dentro de los personajes. Más concretamente, la ciudad es personificada en los gestos de los personajes. Llevar un casco a la cabeza, caminar por las aceras, observarse en reflejos de vidrieras de edificios, es multiplicar la expresión sensorial que la ciudad despliega a cada paso de aquellos que la recorren.

3.5 – Movimiento y voluntad: una antítesis.

Como vimos, tanto la expresión como la aprehensión de los instantes de la ciudad, de sus gestos más característicos, dependen de una aproximación a la representación de sus propiedades sensoriales. Siendo así, y después de establecer las bases de una aprehensión por el acto de caminar, podríamos decir que el caminar es puro acto de percepción sensorial. Este

⁶⁹ AIRA, César. **Las noches de Flores**. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 54.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 54.

acto nos lleva a discernir un elemento importante, que es el de la voluntad. El caminar por la ciudad, el caminar en ese intrincado mundo de significantes y enunciados particulares, sería el acto poético de la voluntad. Proporcionar al acto de caminar, asociado a la capacidad analítica del aquel que lo realiza, un proceso capaz de elaborar un conjunto de las manifestaciones a las cuales atribuir una capacidad poética.

Para ello, es necesario analizar la propia capacidad analítica y el mismo acto de caminar. Tres instantes son importantes para desmembrar esa capacidad. En un primer momento, el mismo acto que efectúa la acción, el acto de caminar o el movimiento que se realiza; en un segundo instante, aquel que promulga la acción o la voluntad de realizarlo; y en un tercer instante, la asociación de ambos como complementarios para la percepción nítida de una antítesis.

3.5.1 – El movimiento.

Todo movimiento lleva a la rebelión de las formas. Es una respuesta a algo en contrariedad a la orden estipulada que dirige a las acciones primarias y que, por sí solas, ellas también son movimientos. En este análisis de personajes marginales, la visión de ellos resulta de una lucha por la busca de representación de poder. La construcción de una verdad desde sus puntos de vista. En la historia que se transcurre por el lado oscuro del barrio de Flores, la pareja de protagonistas adopta el curioso trabajo de repartir pizzas a pie. El momento que los lleva a realizar esa acción también es la introducción a la historia de *Las noches de Flores*. Es la condición económica el primer elemento metafórico que caracteriza el movimiento dentro de la obra. La acción se transcurre entre cada uno de los pasos de la pareja. A partir de ello, se desdobra una serie de instantes que llevan a un movimiento. Por ejemplo, los jóvenes motociclistas que condicionan en sí mismos una marginalidad y una particular historia que relata la difusa identificación de la diferencia sexual; el personaje Nardo, con surrealistas características; las monjitas, diseñadas como elementos secundarios de un lienzo con notas oscuras; la propia policía como aparato portador de la ley, capaz de contener dentro de sus estructuras el mecanismo o el procedimiento mecanizado de elaboración de sentido a través de una fuerza explícita.

A partir de una acción concreta, sin específica formulación de finalidad, nace el movimiento dentro de la ciudad, para luego, después convertirse en sentido, ser un sentido

justificado con una finalidad. Es así que nace el movimiento, es un conjunto de movimientos sin finalidad que tienen como dato común a la acción, pero como dato particular, poseen a la intención.

Aldo y Rosa se preguntaban si su sistema personal (el reparto a pie) del que por el momento eran los únicos practicantes, no sería el futuro que le esperaba a la entrega domiciliaria de comida hecha.⁷¹

Es el movimiento en común el que produce la finalidad, o la falsa sensación de una finalidad, el sentido último por el cual se realiza el movimiento y para el cual la historia debe apearse. Aldo y Rosa reparten pizzas a pie, cada paso es coreografiado de manera particular. El sistema personal, personal de ambos, construye un sentido último cuyo resultado es el vislumbrar de posibilidad.

3.5.2 – La voluntad.

La voluntad aquí es un elemento diferente a su significado. La voluntad puede ser una intención última, una fuerza animada por la libertad de elegir, asimilada como inherente al hombre. También puede ser la capacidad de elección y esta capacidad de elección recuerda el poder por sobre determinados momentos: puede tanto amar como rechazar y ambos poseer la misma intensidad. Un ejemplo de este instante cuya intensidad es compartida, tanto por el amor como por el rechazo, es la percepción que el narrador construye acerca de Nardo: *Y Nardo, en su tamaño, era una especie de fragmento, una prueba de vida bastante increíble* (Aira, 2004: 62). Así, el automatismo es realzado gracias a la voluntad. En otro instante de la historia podemos observar la percepción de uno de los personajes sobre un objeto. La naturalización de los elementos proporciona la desnaturalización del hombre. En este instante, en la consciente percepción de esta lógica, queda para atrás lo que constituye el límite entre la voluntad propia y la voluntad desnaturalizada.

Mamaní le dio vueltas entre las manos, estudiándolo. No sabía que esos cascos hubieran llegado a tal estado de avance técnico. Tenía un sistema de audición dirigida, transmisor de voz, visor infrarrojo, sensores de viento y temperatura, y otros aparatos cuya finalidad desconocía. Una asociación de ideas le hizo pensar en su hijo: cuando le había comprado el auto, se había esgrimido en la familia el argumento de que era más seguro una moto.[...] Se preguntó si el objeto final de

⁷¹ AIRA, César. **Las noches de Flores**. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 73.

ese tipo de cascos no sería remplazar la cabeza, en todas sus funciones. Una cabeza que se ponía y se sacaba.⁷²

Tanto el personaje Nardo como el objeto casco, son percibidos como posibles elementos que contradicen la realidad de las continuidades. Se evidencia, con esa elaborada edificación, que la voluntad no más depende de un estímulo interno sino, más bien, de una caracterización de los elementos que se encuentran externamente a aquellos que realizan las aprehensiones. El automatismo hace frente a la voluntad. Los acontecimientos en una ciudad, podríamos interpretarlos de esa manera, transcurren como un sueño en los que, de manera ilusa, los personajes condicionan su voluntad. Ampliando más esa percepción, ese sueño ciudadano, la obra podría estar presentando un lado multifacético de la ciudad, en donde los personajes marginales son el sueño de los personajes no marginales, en donde un *no trabajo* (AIRA, 2004: 7) es la contrapartida ilusoria de un trabajo real, en donde la noche es la contrapartida automatizada del día y al mismo tiempo que son complemento.

3.5.3 – Antítesis.

El siguiente párrafo expresa una comparación. Esta comparación se complementa siendo, justamente en esa complementación, que reside una discordancia de ideas, un movimiento de aproximación que repele.

Coincidencia entre las monjita y Nardo: al contrario, los encontraba complementarios *en la noche*; así como ellas estaban encerradas, él (o ello) estaba “encerrado afuera”, en la calle, sin poder entrar nunca a ninguna parte, sin techo, sin hogar. Se le antojaba cruel la idea de su marido de aproximarlos.⁷³

Una antítesis es una discordancia entre dos afirmaciones. Ambas afirmaciones discurren en direcciones diferentes y proponen argumentaciones radicalmente contrarias. En esta frase, el sentido propio de una antítesis es transformado para realizar un movimiento de aproximación de una estructura interna, que va más allá de la comparación de elementos similares. Una comparación llevaría a la enumeración de características visibles e identificables por su semejanza entre los elementos de la ciudad. Pasibles apenas de una enumeración y agrupación casi matemática. Superficialmente, realizar una comparación es

⁷² AIRA, César. **Las noches de Flores**. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 120 – 1.

⁷³ *Ibíd.*, p. 61.

analizar dichos elementos, pero, intrínsecamente, este hecho sería establecer una línea de razonamiento atribuido a una finalidad, a un sentido último que debe buscarse. De esta manera, estaríamos contrariando el propio movimiento de voluntad en *Las noches de Flores*, el cual es una voluntad sin una previa determinación. Similar al caminar por la ciudad, un caminar analítico que parte de la sorpresa. La acción, dada la percepción de una imagen de la ciudad por un determinado personaje, no guarda relaciones de causa y efecto. Más adelante, en otro evento de la obra, encontramos la siguiente situación.

La policía, con la atención que le presta a lo concreto y el diagrama especulativo que debe hacer para ensamblar estos detalles mientras están enteros, es el modelo social de este mecanismo. A la policía se le piden resultados, y casi no se le pide otra cosa. Pero no queda claro si se trata de resultados de acción, o intelectuales.⁷⁴

Estas relaciones de causa y efecto, tropiezan ya en el anuncio de una análisis de carácter especulativo. Analizar con determinado fin, con objetivo de llegar a un deseado factor común, es no dejar *claro si se trata de resultados de acción, o intelectuales*. Y continua de la siguiente manera:

Y en realidad se contradicen: es o uno u otro, porque la acción significa no entender nada y arremeter, crear; y la comprensión, como es bien sabido, inhibe la acción. “Comprenderlo todo, es perdonarlo todo.”⁷⁵

3.5.4 – La forma ciega del caminar en Rosa/Resplandor.

Concluyendo el segmento acerca del caminar, de la acción que deriva en la voluntad y en la estructura interna de estos elementos, proponemos una análisis que vise justamente lo contrario. Hasta el momento, el análisis de los elementos de la ciudad ha propuesto un paseo por las características inherentes a los signos de la ciudad y ha tratado de demostrar en ellos, el proceso que lleva a la concordancia entre función y sentido, signo y significado último y los modos en como estos pasan de una adjetivación necesaria para una caracterización contextual y luego a una substanciación de las imágenes construidas sobre ideas y de cómo estas absorben estas ideas para transformarlas en propias, inherentes y trascendentes de sí.

⁷⁴ AIRA, César. **Las noches de Flores**. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 85.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 85.

Sabemos que para llegar a esas conclusiones debemos de realizar un movimiento de abstracción que en primer lugar, antes de realizar las asociaciones pertinentes, debe pasar por la mirada, por la observación. Una observación que puede ser de cualquier tipo: desde las intencionales, conscientes y hasta por aquellas no intencionales o que quedaron indelebles en la frágil y transformable memoria subjetiva de la ciudad.

El personaje Rosa, que no pasa nada más que de una simple ama de casa (AIRA: 2004, 31), posee una deficiencia visual. Imposibilitada de realizar aprehensiones sensoriales de calidad visual, le es reservado —no necesariamente es un motivo— un espacio en la narrativa que no posee una relevancia significativa a simple vista. Los pasos que el personaje da, son los pasos del personaje Aldo. Las percepciones visuales se dan a través de las descripciones de Aldo; es así como la paseata de motos realizada por los jóvenes es percibida a través de los ruidos que esta provoca, la pintata y la frase escritas son observadas por Aldo, analizadas por el, atribuidas por el narrador como “vistas” en conjunto por la pareja;⁷⁶ en síntesis, el tratamiento dado al personaje busca substraer del foco de atención para luego transformarla, o travestirla de un sentido opuesto, transformada por una fuerza mayor.

Es justamente ese tratamiento dado, que reside más bien en el proceso de transformación, que llama la atención. La transición es casi lineal, está demarcada en un segundo plano por una apariencia de ama de casa hacia una repentina transformación en una travesti en acciones grotescas. Si, recordando las condiciones que llevaron a trabajar la figura de algunos personajes como autómatas y a su vez como figuras que integrantes de la ciudad, esta figura travestida, ahora conocida como Resplandor, es asociada con las pulsiones ilícitas fetichizadas en el cuerpo, o sea en el contexto narrado.

La estructura que el personaje presenta y las conclusiones a las cuales es abruptamente llevado, nos conduce a aprehender a este personaje como una metáfora hacia las desequilibradas aprehensiones de la ciudad. Desequilibradas en el sentido de construcciones argumentales que fornecen una estructura que centraliza el objeto a partir de un sentido predeterminado al cual se debe comprobar. Este es un sentido que se sobrepone al proceso. Al momento de la interrupción, momento de cuando los personajes se separan, las condiciones lineales de construcciones de sentido se rompen por no poseer mas referencias a las cuales fetichizar y encuadrar en estructuras de sólidos cimientos. Al momento de la representación del personaje Resplandor, este es tratado como un objeto más dentro del submundo de los

⁷⁶ Que delimita una otra problemática, la de género y sexualidad. ... *vieron una pintata en un paredón*, 27.

procesos de significación. Su actitud automática es apenas narrada, no presenta una capacidad de expresarse, ni de voluntad. La acción es tan vacía de voluntad como el signo es vacío de sentido.

3.6 – El *pathos* que la ciudad experimenta y expresa.

Esta última parte pretende, relacionando un concepto de *pathos* establecido al inicio del trabajo como la tensión o la validación de una condición de ser a través de la conjugación de un acto que aun no llegó a ser, explicitar un probable *pathos* expresado por la ciudad. El *pathos*, antes de mas nada, es aquella tensión reinante en la estructura inconsciente de una obra. En primer lugar debemos realizar una asociación entre la ciudad como discurso y la imagen como presencia, para poder evidenciar la hipótesis de una tensión particulariza de la ciudad. El *pathos* de la ciudad adherido a las acciones de los personajes.

En la obra analizada, el concepto estricto de *pathos* como tensión encuentra una nítida representación en la conjugación de las imágenes y de las acciones. Esta conjunción presenta la particular característica de ser sin aún ser. En otras palabras, la construcción imaginaria producida por la historia, proporciona una certificación de su existencia. Esa certificación no es visible, no es palpable y, en consecuencia, no es pasible de enumeración y por lo tanto de clasificación comprobable. Al no poseer una comprobación física de su existencia, al mismo tiempo que proporciona una certificación de su existencia, elabora un significado que permanece en la condición de aparente y transitorio. El *pathos* es, entonces, la certificación de esta existencia aparente y transitoria. Una condición de *ser*, inestable en sus significados, proporcionado por el reconocimiento de la imagen dentro de un contexto, su proceso de adjetivación, asociado a un movimiento, a la acción o proceso de substanciación.

Una vez reconocida la existencia —reconocida porque toda percepción es el acto de reconocimiento de algo—, aparente y transitoria, de ese valor, resta establecer como es realizada esa percepción —y toda percepción es un reconocimiento—. Tanto la imagen como la acción, o más concretamente los procesos de adjetivación como de substanciación, producen un movimiento. En el interior de ese movimiento se encuentra una voluntad que no es definida. Esta voluntad es algo parecida a una protección, su función es la de salvaguardar a la imagen y a la acción de perderse en el infinito proceso de la significación. Ella guarda,

dentro de sí, el deseo como motor propulsor. La fetichización del objeto aparece tiempo después, cuando encuentra la oportunidad de ser. Nos encontramos así, dentro de una curva cuyo valor es una antítesis. La dirección recorrida por este movimiento establece el proceso que acaba en un reconocimiento de las formas según sus funciones.

Antes de llegar al reconocimiento, debemos analizar la responsabilidad atribuida a la construcción textual, ya que es en ella que se procesa la conjunción de los elementos. En la obra, la textualidad de las imágenes y de las acciones no son apenas movimientos que terminan en una conclusión definida y dependiente de sentido final. La construcción textual es formada por inúmeros enunciados de diferentes valores. Al inicio, los valores son atribuidos como continuación de sus funciones; una correlación entre la forma, la función y el (aparente) resultado o sentido final. Estos valores, podríamos decir, son categorizados según una orden particular, que es la manera particularizada de analizar los eventos. Siendo que la construcción textual está plagada de enunciados de diversos sentidos, todos temporarios y aparentes, la figura aurática que se forma, está dotada de imagen y movimiento, ella es la que proporciona una tensión, también temporaria y aparente, a la obra.

Cuando se obtienen estas bases como referencia, es proporcionada la construcción de un significado específico, al mismo tiempo aparente por sí solo. Es este el sentido que se tiene por *subentendido como ya existente*.⁷⁷ Siendo así, podemos hablar de una condición de ser dentro de las asociaciones de las formas. Imágenes y acciones, y todas sus reverberaciones o ecos, en el interior de la textual oscuridad de las calles del barrio de Flores, es igual a un molde vaciado capaz de formar sentidos. Entonces, el significado aparente y temporario, subentendido como existente, puede ser analizado dentro de la manera contextual de la tensión. Esta es una de las tantas maneras en la que se realizan las condiciones de *ser*.

Es así como, analizando estas condiciones dentro de *Las noches de Flores*, encontramos el resultado de esta conjunción de *un acto que aún no lo es*, en un lugar específico. Toda la obra celebra la oscuridad significativa del barrio de Flores. Las calles están dotadas de un vacío que proporciona, para aquel que transita por ellas, el poder de establecer temporariamente un sentido último a las acciones.

⁷⁷ Debemos aclarar el sentido temporal de “ya existente” en la frase. Al elaborar una red de pensamientos que pretendan construir una idea de existencia —una condición de ser— que no es construida por signos claros y finales en la obra de arte, no estamos pretendiendo decir que exista una intuición previa, una orden pre-existente en la obra. Es, más bien, una construcción, o proceso de formación, de un sentido. Recordemos que, establecer a los sentidos como finales acaban cercenando toda posibilidad de expansión que la obra posee.

La superficie, o nivel visible de una porción, de un elemento, de una región, es una extensión que se evidencia a partir de la contraposición de dos dimensiones. Intrínsecamente, de manera naturalizada, la superficie proporciona una dimensión geográficamente determinada en la cual el significado muestra una extensión y un límite. Esta superficie, bajo la luz descubridora del día, transparenta algunos códigos y evidencia significados funcionales. Pero es en la oscuridad que los sentidos últimos se pierden en si mismos y se esfuman las funciones. La noche, en *Las noches de Flores*, produce un discurso de apariencias basado en una realidad en donde la aplicación de una deconstrucción de los valores establece el mecanismo de su construcción. Este hecho proporciona nuevos sentidos, todos sin finales estipulados. La oscuridad de la noche, en la superficie del texto, articula oposiciones que denotan sentidos peligrosamente últimos y unificados.

La superficie del barrio sirve de escenario donde se concretizan las acciones significativas, aquellas que permiten un reconocimiento a partir de sus funciones. Allí vemos y experimentamos, y de cierto modo vivimos, las formas concretas de la vida fundada en un sentido final. Pero, lo indecible, aquello que no encuentra sentido a no ser dentro de impulsos de la vida, se articulan bajo esta superficie. Es la aporía de los sistemas estructuradores, de las bases, de nuestros modos de vida, interrumpidos por una manera sistematizada de reglas a las cuales inserirse.

En *Las noches de Flores* la tensión, o el *pathos*, se evidencia en un determinado lugar. Toda la acción, todas las imágenes pertenecen a un lugar en donde las reglas son las que estipulan las maneras de apreciación y asimilación de los sentidos. Ese proceso se da todo en la superficie de los significados, es aquí que se expresa como signo identificable, la representación de las imágenes y de las acciones y las asociaciones que ambos elementos producen y son incentivados a producir. El lugar, la superficie en este caso, determina las posiciones de cada elemento. Y toda posición recuerda la existencia de un límite. Es así como toda superficie expresa un lugar determinado, y un lugar determinado demuestra una finalidad cuyo sentido es siempre último y unificado.

Bajo esta superficie textual encontramos un vacío, y en la historia transcurrida durante las noches del barrio de Flores, ese mismo vacío proporciona la confusión y la desorientación de aquellos que tiene a la superficie estrictamente como el sentido último.

Es en la superficie que se realiza una asociación crítica entre la percepción de las imágenes, la observación y la experimentación de ellas, con la percepción de las acciones, que juntos evidencian la fuerza del *pathos* como elemento destructor y constructor de sentidos. En determinada parte de la novela, el proceso ficcional parece entrar en un vértice que busca infinitamente el final. Es como si la propia historia estableciera el final como sentido para ella misma. Como si se dijera a sí misma: todos los personajes se encontraran, todos se revelarían, todos serán, temporariamente, así...

Establecer un criterio de evaluación es de fundamental importancia ya que, inserido dentro del vértice cuya ansia es la finalización, el fin, la muerte, debemos buscar una manera de abordar el *pathos* que se imponga por sí mismo. Abordándolo con sus propias herramientas, escapamos de un sistema de interpretación que valore los sentidos de sus propias fundaciones. Entonces, de este modo, contribuimos para una aprehensión que valorizaría su propia noción de percepción a través de la mirada de los personajes.

Es, por intermedio de una discusión sobre el arte contemporánea realizada por los personajes, en la parte final del libro, que adoptamos una frase conclusiva que abrazaría al ideal del trabajo: “Todo está en entregarse a una gran credulidad.” (AIRA, 2007, p. 133).

Es esta especie de aceptación ciega, la que se pide a las obras contemporáneas, que nos proporciona la oportunidad y establece al mismo tiempo, una manera de interpretar según las apreciaciones sensoriales distribuidas en lo largo de la historia. Y tratándose de la búsqueda por el ejemplo del *pathos* expresado por la ciudad, es que analizamos el segmento final de obra.⁷⁸ Es así que, por ejemplo, poco después de este pedido de credulidad, o de aceptación de las formas sin su sentido establecido, los personajes adhieren a esta opción de manera intencional, sentenciando el final de la historia. Encontramos en la siguiente frase:

Así fueron desfilando ante ellos el reparto de pizzas a domicilio, las motonetas, la cieguita que conducía al Sueño, el avechucho nocturno, el niño sacrificado, la cabeza, los autitos chocadores...⁷⁹

Los personajes se encuentran, repentinamente, dentro de los túneles construidos por bajo la superficie del barrio de Flores —túneles que en sus inicios proponían una función

⁷⁸ La obra, por su repentino final, sorprende. Pero la sorpresa queda, justamente, por decidir por sí misma su propio final.

⁷⁹ AIRA, César. **Las noches de Flores**. Barcelona: Debolsillo, 2007. p. 134.

específica—. Estos túneles son, en *Las noches de Flores*, la textualidad de una celebración enigmática por el proceso de construcción de sentido. El proceso de significación, temporario, emerge por dentro de los personajes y los controla de manera que el automatismo los posee y principia un nuevo movimiento. Un personaje pronuncia: "... advierto que nosotros también estamos adquiriendo cierto movimiento. ¿A qué se deberá?"⁸⁰ Los personajes no contribuyen a una explicación plausible de sus significados por debajo de la superficie. Ellos son, apenas, aquello que el movimiento proporciona. Lo que la acción establece y lo que la imagen representa. En otras palabras, son un sentido fallado, quebrado y sin bases latentes que proporcionen resultados fijos. Son, en todo caso, procesos. El *pathos* expresado por una ciudad nunca es más que el proceso que suscita en sus habitantes.

El *pathos* de la ciudad es expresado a través de aquella tensión que no permite que sus acciones y sus imágenes pretendan ser aquello que la funcionalidad de sus significados, temporarios y aparentes, pretenden ser. Existe una especie de contracción que expresa esa apariencia de sentido final, la cual es revelada a cada paso por aquel caminante que se determina a observar clínicamente. Analizar aquellos signos y atribuir en ellos la capacidad de una diversidad proporcionada por el poder de la significación. En *Las noches de Flores*, tanto en la superficie como en lo subterráneo del texto, la semejanza que se establece es la de asombro y deleite, alegría y tristeza proporcionado la constatación de oposiciones que constantemente suscitan al fracaso del entendimiento lógico, destruyendo todo tipo de nociones internalizadas y estipuladas ha bastante tiempo como eternamente preexistentes.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 139.

CONCLUSIÓN

El momento de elaborar una conclusión puede recordar un cierre, el punto final de un capítulo o una *celebración enigmática hacia el final esperado*. Esta conclusión pretende aclarar, resumir, sería la palabra, en tres específicos momentos los puntos más importantes del trabajo. Estos tres momentos, específicos en la arquitectura textual del texto, son las respuestas a cuestionamientos que nortearon el trabajo.

En primer lugar, o el primer momento específico que pudo ser observado en el trabajo, es el de la intención que subyace en las líneas de *(Una) cartografía de la ciudad en Las noches de Flores, de César Aira*. Vimos que el objetivo principal del trabajo era la de una construcción de un mapa, cuya cartografía estaría orientada por la poética de las representaciones de la ciudad, específicamente de los elementos de la ciudad, en el espacio textual y discursivo de la obra *Las noches de Flores*. Esta primera intención no se encuentra en la estratificación de los elementos que componen a la ciudad. Una enumeración programada, organizada a partir de un orden de aparición o de funcionalidad en la obra o categorización de elementos cuya importancia radique en un objetivismo cercenador y de sentidos finitos.

El trabajo pretendía mostrar una composición que comportara dentro de su estructura, la naturaleza figurativa de un mapa y no su natural significado derivado de la adjetivación y luego substanciación de su forma y su sentido. Este mapa cartográfico, apropiándose de su figura vaciada de sentido, trataba de llevar a hechos una aprehensión que se podría clasificarse como fenomenológica. Una fenomenología, sabemos, carga con significados específicos del universo académico filosófico; aquí, en el trabajo, este concepto fenomenológico no es expresado como objetivo y por lo tanto no se presenta en el cuerpo del texto. Es, por lo tanto, una fenomenología que se limitó a una descripción de los fenómenos expresados en la representación de los elementos de una ciudad. De esta manera, y con una

“visualización” de los fenómenos y de sus expresiones sensoriales, el mapa evidenció a esos elementos sin pretender imponer un sentido, sino, interpretarlos dentro de su abierta pluralidad de sentidos y mantenerlos en ese estado.

Sin una orientación teórica —mínima, aunque sea— la construcción de la cartografía no quedaría completa por la falta de una comprobación que, a pesar de transportar por sobre sus hombros un carácter obligatorio, es necesaria para su sólida fundamentación. Este mapa, construcción/deconstrucción de elementos de la ciudad que comportan conceptos contradictorios y ambiguos, se inmunizó de términos y revelaciones teóricas a la vez que pretendía nunca estar amarrada a sus bases históricamente datadas.

Es así como vimos, en la primera parte del trabajo, conceptos que trataban de construir una idea coherente que pretendieron conducir a una interpretación de los elementos de la ciudad a partir de sus expresiones sensoriales. Para ello, debimos de *habitarlos* de posibilidades interpretativas de una expresión de la ciudad. Comenzando por Emil Steiger, cuyos conceptos que rodean a la literatura procuran su explicación desde una consolidación con el espíritu del hombre, con el espíritu de aquel que recibe a la obra desde su particular forma de presentación, analizamos a la tensión, o el *pathos*, como una representación capaz de condicionar el proceso de significación y con ello, el establecimiento de un sentido único a los elementos. Luego abordamos a dos interesantes interpretaciones teóricas de Roland Barthes que visan el vaciamiento de sentido del signo y las formas de percibirlos. La primera de ellas se daría a través de los encuentros idiorrítmicos y por último, entrando dentro de la representación estructural de la ciudad, a través de la comprobación de una objetiva enumeración y catalogación semiológica de la ciudad. Dentro de la estructuración de la ciudad, observamos a dos teóricos que distan de sus objetivos debido a naturalezas teóricas diferentes, pero que realizan contacto a partir de la forma de representación de la ciudad. James Hillman, con la expresión de un psique de las ciudades, y Kevin Lynch con una clasificación de los elementos de la ciudad a partir de sus componentes y de cómo estos son “diseñados” mentalmente por aquellos que la habitan.

El tercer cuestionamiento que planteamos para esta conclusión, es aquel que pretende analizar a los elementos abordados en la segunda parte del trabajo, más específicamente en el segmento destinado a elaborar una interpretación de los elementos de la ciudad en la obra del escritor argentino César Aira, *Las noches de Flores*. En este segmento

del trabajo, nos abrimos a una serie de posibilidades interpretativas. Para ello, realizamos una aproximación hacia el carácter mismo de la interpretación desde el punto de vista de la escritora Susan Sontag. Con eso creamos una atmósfera que pretendía justificar la manera interpretativa a modo de una procura por una forma ética de expresarse. Con ello fuimos analizando el espacio textual y discursivo mirando dentro de la obra, la configuración del espacio, su materialidad y con ello sus fenómenos de representación literaria. Los elementos que se encuentran dentro de este espacio textual, elementos: imágenes y acciones. Estos dos puntos fueron analizados en busca del proceso de significación y de aquellos que producen la solidificación, o naturalización, de los sentidos a partir de una tensión particularizada.

La elaboración literaria, la construcción del arte a partir de la significación verbal, se muestra en esta específica obra literaria del escritor César Aira, capaz de construir y a la vez destruir los procesos de producción de sentidos. En un mismo movimiento lineal, proyecta dos elementos idénticos, diferenciados por sus sentidos aparentes y a la vez internos. Es por ello, finalizando, dos especificaciones que pueden llevar a la obra *Las noches de Flores* a diferentes interpretaciones, a partir de diferentes campos teóricos de aplicación. En primer lugar, por la obra demostrar la imposibilidad de una permanencia de sentido, ella puede ser estudiada desde un punto de vista específico como lo es el de la identidad de género. Sus personajes representan una discontinuidad de sentido de género que se expresa entre las transgresiones de los significados y en las fronteras creadas desde las representaciones de esa discontinuidad. Por otro lado, por su tratamiento acerca del arte contemporánea, la naturaleza, la ética y las formas de producción y representación de las mismas, un estudio que vise a la parodia como formas poéticas de una contemporaneidad, puede ser aplicado a la obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIRA, César. **Las noches de Flores**. Barcelona: Debolsillo, 2007.

BARTHES, Roland. **Como viver juntos. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **O império dos signos**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Semiología y Urbanismo** in: **La aventura semiológica**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Editora Brasiliense – 5ª Edição, 1995.

CULLER, Jonathan. **Sobre a Desconstrução**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1997.

DA SILVA, Angelita Santos. **Ivo Machado: um poeta e sua ilha**. Diss. (Mestrado em Letras) - PUCRS, Fac. de Letras 2009.

DONNE, Marcella Delle. **Teorias sobre a cidade – Arte e Comunicação**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

HILLMAN, James. **Cidade & Alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

LYNCH, Kevin. **La imagen de la ciudad**. Barcelona: GG Reprints – 4ª Edición, 2000.

NETO, Afonso Henriques. **Cidade vertigem**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos, ou, Como se filosofa com o martelo.** Lisboa: Editora 70, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich y SANCHEZ MECA, Diego. **Fragmentos Póstumos, Lenguaje y Conocimiento, aforismo 7.** Madrid: Tecnos, 2008.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação.** Porto Alegre: L&PM, 1987.

STEIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética.** Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA., 1969.