

# De Madrid a Buenos Aires: tiempo, espacio, lenguaje y experiencia urbana en *Ha dejado de llover* (2012), de Andrés Barba y *Andrade* (2012), de Alejandro García Schnetzer\*

**Carlos Fernández González**

Hankuk University of Foreign Studies

Fernández González, Carlos (2013), De Madrid a Buenos Aires: tiempo, espacio, lenguaje y experiencia urbana en *Ha dejado de llover* (2012), de Andrés Barba y *Andrade* (2012), de Alejandro García Schnetzer.

**Resumen** Desde el surgimiento de las sociedades modernas, el espacio urbano se ha convertido en objeto frecuente de representación literaria. Muy recientemente, Andrés Barba (Madrid, 1975) y Alejandro García Schnetzer (Buenos Aires, 1974), escritores jóvenes de última generación, han regresado a sus respectivas ciudades para explorarlas narrativamente, desde perspectivas múltiples, en *Ha dejado de llover* (Anagrama, 2012) y *Andrade* (Entropía, 2012). Este trabajo, que sigue la línea de los estudios sobre las relaciones entre ciudad y literatura de ambos lados del Atlántico, y que encuentra soporte teórico en las ideas de Bajtin, Barthes, Jakobson, García Canclini, Benjamin o Jameson, entre otros, plantea una lectura en paralelo de ambas obras mediante un recorrido crítico, de Madrid a Buenos Aires, entre los espacios urbanos y literarios que vuelven a recrearse bien entrado ya el siglo XXI.

**Plabras Claves** Andrés Barba, Alejandro García Schnetzer, ciudad y literatura, Bajtin, cronotopo

---

\* This work was supported by Hankuk University of Foreign Studies Research Fund of 2013.

## I. Introducción

Desde el surgimiento de las sociedades modernas, el espacio urbano se ha convertido en objeto frecuente de representación literaria, y bien entrado ya el siglo XXI, tanto en la literatura española como en la literatura latinoamericana “sigue siendo el lugar metafórico y privilegiado de la fundación por la palabra de los nuevos mundos del imaginario” (Ainsa 2002, 39). Muy recientemente, Andrés Barba (Madrid, 1975) y Alejandro García Schnetzer (Buenos Aires, 1974), escritores jóvenes de última generación, han regresado a sus respectivas ciudades para explorarlas narrativamente, desde perspectivas múltiples, en *Ha dejado de llover* (Anagrama, 2012) y *Andrade* (Entropía, 2012). Este trabajo, que sigue la línea de los estudios sobre las relaciones entre ciudad y literatura de ambos lados del Atlántico (Del Moral 1991; Delprat 1999; Ainsa 2002; Rovira 2005; García Canclini 2005; Valencia 2009; Matas Pons 2010), plantea una lectura en paralelo de ambas obras mediante un recorrido crítico, de Madrid a Buenos Aires, entre los espacios urbanos y literarios que vuelven a recrearse. El primero de estos espacios se corresponde con el ámbito en el que deliberadamente, en un tiempo contemporáneo al lector de hoy, se desarrollan las cuatro historias que componen *Ha dejado de llover*. A partir del concepto bajtiniano de *cronotopo* (Bajtín 1989), en la primera parte del trabajo se procura dilucidar la compleja relación entre los personajes de la última de las historias, “Compras”, en su paseo por las calles de Madrid, para ponerlos en contacto, en una lectura retrospectiva, con los personajes y otros elementos de escritura, estéticos y poéticos, que pueden observarse también en los tres relatos previos. Para ello, se recurre a las nociones de *realismo literario* y de lo *verosímil* de Barthes (1972; 1989), así como a las ideas de Jakobson (1970) respecto del arte realista. En la segunda parte del trabajo, la representación literaria del espacio urbano madrileño y el lenguaje asimilado en el relato “Compras” serán comparados con los lenguajes y los espacios que

configuran la narración en *Andrade*, donde se plantea un recorrido urbano por un espacio-tiempo diferente: Buenos Aires, años cuarenta. En ambas narraciones el cronotopo de la ciudad determina lenguajes que responden a una poética que presenta órdenes en muchos casos contrapuestos.

## II. *Ha dejado de llover*: Madrid, ciudad actual

Andrés Barba es uno de los escritores jóvenes más prolíficos y versátiles de la literatura española. A medida que ha ido descubriéndose, su trabajo como narrador ha ido despertando la atención de la crítica literaria y académica. En el año 2010, por ejemplo, la revista literaria *Granta* lo incluía entre las “twenty-two literary stars of the future”. *Ha dejado de llover* (2012), obra recibida con general entusiasmo por parte de la crítica (Basanta 2012; Pozuelo Yvancos 2012; Rodríguez Fischer 2012), reúne un conjunto de cuatro relatos largos, o *nouvelles*, que proponen historias filiales cuyo devenir intenta manifestar un sentimiento que culmina resumido en una imagen reveladora. En este sentido, puede decirse que Andrés Barba articula cuatro versiones de una misma historia, aunque cada una de ellas se construya con personajes y tramas diferentes. ¿Y cuál es el elemento integrador? Fundamentalmente, la mirada sobre la relación entre padres e hijos que empieza a narrarse desde “Paternidad”, *nouvelle* que abre el volumen, a través de un personaje que ha hecho del desapego su manera de vivir y que se encuentra, por accidente, en la situación de asumir la paternidad con una mujer que se aleja de él al poco de saber que está embarazada. Dentro de este cuadro de alejamiento, de los demás y del propio personaje respecto de sí mismo, surge la relación eventual con el hijo, cada vez más angustiante y necesaria. En la segunda narración, “Astucia”, se cuenta la historia de una abogada y de su madre, ya inválida, caprichosa y algo autoritaria. En este caso el tercero en cuestión es Anita, la empleada que cuida de la madre, una joven inmigrante colombiana —con

un hijo en su país de origen— que se convierte no solo en un enigma sino también en una obsesión para la abogada. “Fidelidad”, la tercera historia, refiere la relación entre una estudiante adolescente y su padre, un prestigioso crítico literario, quien le muestra otro aspecto de su vida cuando la niña descubre que tiene una amante a la que ella logra conocer y tratar. Por último, cierra el conjunto un relato que reitera el tema de la relación entre hija y madre durante un recorrido por las calles de Madrid en vísperas navideñas: “Compras”. Se trata de una hija, de treinta años, que ha perdido parte de su juventud y seguridad al lado de su madre, Nelly, de cincuenta y seis años, quien parece ser todo lo que ella no es. Nelly, una mujer cautivante, egoísta y avasalladora, es el reverso de su hija, poco atractiva y de personalidad disminuida que, en este encuentro, tiene el deseo de sacar a la luz la figura de su padre, muerto cuatro meses atrás, quien fue abandonado por Nelly. En todas las historias, con el ambiente social de la clase media madrileña como marco transversal, el estilo indirecto libre otorga omnisciencia al relato al tiempo que permite la intimidad de un punto de vista localizado.

El recurso permanente al concepto de cronotopo por parte de la crítica literaria se justifica por su capacidad para demostrar la correlatividad entre tiempo y espacio dentro de la narración y para informar, a la vez, acerca de los elementos exteriores a la misma, por cuanto las dos dimensiones en las que necesariamente transitan imágenes, personajes, relatos y discursos se encuentran en recíproco contacto y mutua transformación:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un modo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. (Bajtin 1989, 237-238)

Un cronotopo particularmente interesante, por su velocidad de cambio y múltiple intercomunicación, convivencia de tiempos y de discursos, es el planteado por la vida urbana actual. Como explica García Canclini, en el transcurso de los últimos años, y como efecto consumado de la globalización, hemos terminado por anular la distinción entre lo que tradicionalmente fueron dos culturas diferentes, las emergentes en paralelo de la ciudad y del campo; a cambio, hemos ingresado en un signo de época en el que parece imperar cierto nivel de información y de cultura homogéneos, por un lado, y de hibridez por otro: “Al debilitarse el peso de las tradiciones locales, se ha formado un folclor-mundo o, como lo llama Renato Ortiz, un ‘cultura internacional-popular’: las comunidades [...] definen sus prácticas culturales de acuerdo con información y estilos homogeneizados, captables por los receptores de diversas sociedades con independencia de sus concepciones políticas, religiosas o nacionales” (García Canclini 2005, 44). Esa *cultura híbrida* ha resultado en una materia modificadora de la literatura. Su nivel de simultaneidad y de hibridez de acontecimientos y de combinación de experiencias sociales va derivando en una literatura cuyos signos están produciendo ya una modulación simbólica diferente. En *Ha dejado de llover*, es deliberada la relación espacio-temporal que remite a la vida en la ciudad de Madrid bajo el signo de la cultura urbana moderna. En todos sus relatos, es el espacio de la cultura de la ciudad actual lo que marca y otorga un nuevo significado a la conciencia de los personajes.

En “Compras”, relato eje de nuestro análisis, el cronotopo urbano presenta una gran complejidad, y es en buena medida una captación literaria del tiempo actual, que no significa un intento de registro de la época sino un profundo planteamiento estético y narrativo, que tiene por escenario un día festivo en las calles comerciales de Madrid, entre música de villancicos y compras navideñas. Las imágenes que configuran el paseo entre madre e hija no se limitan a reflejar el recorrido lineal de dos mujeres que pasean del brazo y que

callan mucho más de lo que logran decir. En cierto modo, este reconocimiento solo parcial entre ambos personajes —madre e hija— revela un enfoque realista sin la visión panorámica del realismo clásico, que se apoya y evoluciona en el conocimiento sesgado, fragmentario y de perfil de los personajes. La elección no es casual sino que se presenta estética y discursivamente condicionada: “la poética urbana construye un discurso en la forma del relato: no se narra una historia simplemente ambientada en un escenario urbano, sino que se conforma simultáneamente un espacio en el que el objeto de la representación es al mismo tiempo la tensión por la que se reconoce que aquella historia no se hará inteligible hasta que la mirada se desligue de la idea de totalidad, de la visión orgánica de la naturaleza” (Matas Pons 2010, 107).

El conjunto de relatos de *Ha dejado de llover* refleja una estampa particular de la vida madrileña y la experiencia histórica de esa vida, y responde a una determinada idea de realismo que identificamos con la definición de Barthes:

Aristóteles ha establecido la técnica de la palabra ficticia basándose en la existencia de cierto verosímil, depositado en el espíritu de los hombres por la tradición, los Sabios, la mayoría, la opinión corriente, etc. Lo verosímil en una obra o en un discurso consiste en que no contradiga ninguna de esas autoridades. Lo verosímil no corresponde fatalmente a lo que ha sido (esto proviene de la historia) ni a lo que debe ser (esto proviene de la ciencia), sino sencillamente a lo que el público cree posible y que puede ser en todo diferente de lo real histórico o de lo posible científico. De tal modo Aristóteles fundaba cierta estética del público; si hoy se la aplica a las obras de masa, quizá se llegara a reconstruir lo verosímil de nuestra época; porque tales obras no contradicen jamás lo que el público cree posible, por imposible que aquello sea, histórica o científicamente. (Barthes 1972, 14-15)

Lo verosímil resulta en un modo de volver convencional el lenguaje, lo que significa llenarlo de referencias. Reconocemos este tipo de discurso literario por su identificación con una tradición que lo recrea y le da una nueva naturalidad haciéndolo de ese modo legible, es decir, dándole vigencia y

aceptabilidad. El problema estético que resuelve Andrés Barba no es menor si tenemos en cuenta la ambigüedad que destaca Jakobson en lo que se refiere al realismo (que dependerá de un proyecto y de la recepción del lector):

¿Qué es realismo para el teórico del arte? Es una corriente artística que se ha propuesto como finalidad reproducir la realidad lo más fielmente posible y que aspira al máximo de verosimilitud. Declaramos realistas las obras que nos parecen verosímiles, fieles a la realidad. Desde ya, la ambigüedad es evidente:

1. Se trata de una aspiración, de una tendencia, es decir que se llama realista a la obra propuesta como verosímil por el autor. (Significación A).
2. Se llama realista la obra que es percibida como verosímil por quien la juzga. (Significación B). (Jakobson 1970, 71-72)

Andrés Barba no intenta responder con la *escritura* de la realidad histórica sino con la elaboración de una sensibilidad que flota y varía entre el narrador y el personaje, lo cual solo es posible, en el caso de los relatos de *Ha dejado de llover*, si la narración asume una visión parcial de los hechos, desde una perspectiva fragmentada que intenta concentrar la potencia del relato y que indudablemente se diferencia del realismo tradicional por esta condición. El narrador, en particular en el caso de “Compras”, y en general en el resto de los relatos, podrá saber mucho de un determinado aspecto de los personajes, pero podrá también saber muy poco de otros. Encontramos un ejemplo en este pasaje de “Compras”: “A pesar de ser ella misma una persona difícil, Nelly no entiende la dificultad de los demás, es una persona compleja, pero le parece absurdo que los demás no tengan necesidades sencillas. ¿Es eso un signo de falta de imaginación o de egoísmo? No lo sabe” (Barba 2012, 183). Este narrador, que podríamos considerar *débil*, pues no tiene autoridad total sobre lo narrado, hace sin embargo un uso medido y cuidado de un lenguaje homogéneo, que no permite la irrupción de otros discursos sociales. De hecho,

en “Compras”, durante el recorrido de madre e hija por lujosas tiendas madrileñas, no aparecen más figuras que las suyas multiplicadas en muchos otros consumidores que recorren las calles con bolsas y paquetes (los dependientes de las tiendas son como ellas, solo que están para responder con gentileza a cualquier capricho o ironía). Aun cuando aparece una mujer robando, se trata de alguien que se hace pasar por ellas, que no es como ellas, sino más bien una fisura en la historia burguesa de este paseo, puesto que allí surge la pregunta del robo y la conciencia de haber cometido un acto que muy probablemente, de algún modo, todos hayan cometido.

En el inicio de “Compras”, la compleja madeja de tiempo y espacio da cuenta de un tiempo suspensivo, sensible y plástico, por la vinculación singular establecida entre el acontecimiento y el espacio de la ciudad, algo que Bajtin reconoce cuando habla de la potencia figurativa de los cronotopos y de su efecto articulador en el arte narrativo:

En ellos, el tiempo adquiere un carácter concreto-sensitivo; en el cronotopo se concretan los acontecimientos argumentales, adquieren cuerpo, se llenan de vida. Acerca de un acontecimiento se puede narrar, informar, se puede, a la vez, dar indicaciones exactas acerca del lugar y tiempo de su realización. Pero el acontecimiento no se convierte en imagen. Es el cronotopo el que ofrece el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos. Y eso es posible gracias, precisamente, a la especial concentración y concreción de las señas del tiempo —del tiempo de la vida humana, del tiempo histórico— en determinados sectores del espacio. (Bajtin 1989, 400-401)

La caída de la nieve en el medio de la ciudad produce una suspensión temporal y un extrañamiento espacial ligado a un momento epifánico, que remite a “The Dead”, el memorable relato de Joyce (1993) en el que la escucha de una música y la posterior caída de la nieve despierta el recuerdo, el sentimiento y la ulterior necesidad de la confesión de un secreto: un novio amado, ya fallecido, en la historia de la mujer amada. En “Compras”, historia



en la que subyace también el duelo por el padre fallecido, la hija que espera en la calle a la madre que se demora, como de costumbre, permite esta apertura fundamentalmente resuelta en imágenes: “El cielo es de un blanco cubierto y brillante, casi cegador, como si retumbara la luz del sol sobre toda la superficie celeste y luego se filtrara cristalizada, rebotando minúscula sobre las cabezas de los madrileños” (Barba 2012, 157). Se trata de un comienzo en el que la imagen se hace sensible para hundirse en la memoria. El uso de las repeticiones hace ingresar al lector en un terreno ilusorio y leve: “nieve”, “nieve” es la palabra que modifica el tono de la percepción. Una gran combinación de efectos visuales y táctiles nos remite a un campo metafórico en el que lo real se torna puro lenguaje. Y bajo este efecto se produce la aparición de Nelly, quien de inmediato destruye el momento diciendo que Madrid siempre es igual, solo caen “tres copitos” y después queda todo hecho “un asco”.

Nelly, la madre, se mueve de un modo pragmático ante la realidad. Su demora no debió ser motivo de molestia. Cuando su hija le dice que se quedó helada esperándola, le responde que debió meterse en un café. La manipulación de las situaciones para tener siempre la iniciativa distingue claramente a Nelly de su hija, quien se limita a mantener una actitud de reproche. Es evidente que la hija es el efecto disminuido de Nelly. Mientras a ella el lujo de las tiendas y de la vida consumista le resulta “triste”, a su madre le resulta motivador: “No es, nuevamente, el caso de Nelly, para su madre el lujo ha sido siempre delicioso y cómplice, una especie de hilo musical de su vida al que no atiende, o atiende sólo con distracción, algo puntual y sólido” (Barba 2012, 162). Por otra parte, el mundo del consumo por el que pasean madre e hija es también en buena medida reflejo de la motivación sexual. Marcas y tiendas, como Loewe, resultan el espacio donde Nelly refleja su esplendor a pesar de tener cincuenta y seis años, y donde su hija resulta extremadamente descuidada y sexualmente vacua. Todo en ese paseo festivo del consumo acompaña y exalta la figura sexual de Nelly, mientras que a su

hija, como una sombra, le acompaña en realidad el duelo por la muerte reciente del padre. Nelly ya no muestra signo alguno de pena por la muerte del que fuera su marido; para su hija, la muerte sigue siendo motivo de dolor.

El comienzo de la narración, que de algún modo contrapone lo idílico frente a lo pragmático en las calles madrileñas, está planteando también una modalidad de encuentro entre madre e hija: la distancia. La hija, por ejemplo, nunca ha llamado “mamá” a su madre, sino Nelly, y parece haber sido siempre así. La hija se siente menos bella y segura que su madre, mientras esta asume arrogantemente todo el protagonismo de la relación, a tal extremo que el nombre “Nelly” termina por transformarse en un signo de dominio, como la palabra “castillo” en el relato kafkiano, o de misterio evocatorio, como es el caso de “Balbec” en Proust. Respecto de este tipo de palabras, que encierran un pequeño cosmos de imágenes, señala Deleuze: “Son signos verídicos que de inmediato nos proporcionan un gozo extraordinario, signos plenos, afirmativos y alegres. *Son signos materiales*. No tan sólo por su origen sensible, sino porque su sentido, tal como está desarrollado, significa Combray, muchachas, Venecia o Balbec” (Deleuze 1972, 21). En nuestro relato, ese *signo material* es la encarnación de un sentido esencial, constitutivo, para la hija, quien, al contrario que su madre, no es llamada por su nombre en la narración, en un intento de representar el espacio vacío que le corresponde al carecer del sentido simbólico —pleno— que tiene *Nelly*. La relación, además, parece estar invertida por ser la madre quien actúa con arrogancia juvenil, mientras que la hija se muestra apocada:

Tiene treinta años y no ha hecho nada con su vida: estudiar empresariales, vivir en París durante dos años, cuidar a papá, adorar a Nelly, despreciar a Nelly, tratar de vivir como si Nelly no existiera, olvidarla incluso. Confianzas, frustraciones y empeños de la niña rica, de la niña mimada. (Barba 2012, 182)

El recorrido de ambos personajes a lo largo de la narración está suspendido

entre dos eventos inusuales que generan cierta ilusión: el episodio de la nieve, al inicio, concluido por la irrupción de la madre y, hacia el final, el de la aparición de un ave exótica en el centro comercial ABC Serrano, a la que se llama ave del *paraíso*:

Una belleza innegociable y majestuosa, tanto más majestuosa por la extrañeza del lugar y la particularidad del silencio que ha provocado. Por un segundo es como si hubiese dejado de oírse el revuelo navideño, la música enlatada de los villancicos. “Es un ave del paraíso”, dice alguien. (Barba 2012, 197)

Resulta sobresaliente y significativo que ese pájaro tan bello (recordemos que la belleza está encarnada en Nelly) aparezca dentro de uno de los grandes centros de consumo moderno, volando en las alturas y arrastrándose entre la gente. Ese paraíso que proponen los centros de consumo a través del discurso y la estética publicitaria de súbito entra en crisis ante la irrupción de esa especie de albatros baudeleriano que no puede volar dentro del lugar. El ave del paraíso encalla finalmente cerca de Nelly, y ella se acerca para tocarla: “Nelly comienza a acariciarla, pero no hay sensualidad, sino más bien algo que aúlla como el viento o grita como un niño. Y ella tiene entonces un pensamiento audaz e imposible: *¿Cómo morirá Nelly cuando muera?*” (Barba 2012, 199). En la última escena del relato, ese misterio amoroso que es Nelly, acaso despótica, soberbia, desaprensiva, se torna de ser divino a una interrogación acerca de cómo habrá de morir; de este modo, Nelly se vuelve una pregunta esencial. El narrador se muestra distante, se separa de su personaje para dejarlo en otra etapa y en otra continuidad, como si su criatura quedara finalmente liberada o, mejor dicho, dotada de un conocimiento.

En mejor detalle se observa esto en “Fidelidad”, relato en el que, a través de una puerta entornada, la hija contempla a sus padres durmiendo después de una noche en la que seguramente copularon, y ese es el comienzo de su identificación definitiva con la escritura y el arte. Al final de la narración, la

muchacha adolescente rememora una carta de Dylan Thomas a su novia Caitlin Macnamara:

Había llovido un poco por la noche y cuando abrió la ventana le llegó una vaharada fresca y húmeda. Cogió un par de papeles, se sentó un poco teatralmente y escribió con la mejor letra que pudo:

*“No debes crecer demasiado, porque parecerás más vieja que yo y no debes, no te dejaré, que seas más sabia, y yo tampoco, ni tampoco me dejarás ser más sabio. Y siempre seremos jóvenes, y poco sabios, juntos.”* (Barba 2012, 156)

Nos hemos referido a la repetición como recurso cuyo efecto de estribillo causa cierto sentido de canto, que además nos devuelve a la víspera navideña en que se desarrolla la historia de “Compras”. Otro uso de las repeticiones es el que contribuye a la construcción de las referencias temporales y espaciales. “Madrid” es uno de los tópicos recurrentes de la narración: “Me gusta la luz blanca de Madrid”, Madrid es un encanto, pero “lo será más cuando encuentren el tesoro”, “¿cuál es el mes de Madrid, septiembre, noviembre?”, “era bonito pensar que sobre Madrid caería un diluvio que inundaría las calles”. Toda una serie de sensaciones y proyecciones imaginarias que trazan el gusto por una ciudad. El recurso de recordar las tiendas, meses, costumbres o hechos pasajeros de Madrid tiende a fijar una convención de un orden real y a su vez rescata de la abstracción al espacio urbano y lo lleva a un cuerpo personal y específico.

Madre e hija (en rigor de la ficción, Nelly y ella, ciertamente, la narradora indirecta) caminan juntas en una escena de estampa dentro de un contorno cargado de levedad y abundancia de tiempos y de circunstancias:

Por un instante las dos caminan en silencio. Por un instante le parece bonito Madrid. Más que bonito: aplazable. Como si esa cualidad fuera la más agradable y tierna en una ciudad, la más gentil, ser aplazable. Y también otra cualidad: muelle. Todo parece que se puede sumergir en Madrid, en ese estómago, y ser

absorbido, y digerido, también una piedra. (Barba 2012, 162)

Este margen preciosista, que lentifica el tiempo y vuelve más físico el espacio, constituye una distinción crucial del discurso literario moderno, que distingue sus procedimientos para volverlos piezas de significación altamente densas. Madre e hija van de Loewe hacia la Plaza de la Independencia para comprar en Sybilla; durante el recorrido, la hija piensa en traer el recuerdo del padre a ese encuentro. Espera, después de muchos meses, poder hablar del padre muerto. En el recuerdo aflora el abandono del que fue objeto la hija cuando, siendo ella una niña, Nelly se fue con un amante a Londres, ciudad que actúa como contrapunto de Madrid. Hay allí una nueva objetivación del espacio urbano, ahora mediante la estampa postal:

Las postales que llegaban de cuando en cuando dirigidas a ella tenían todas en alguna parte aquel rojo brillante y londinense, tan parecido al de sus labios. *Estoy aquí nena, esta ciudad es maravillosa*. Y aquel juego infantil: leer muchas veces, tapando el resto de la frase *estoy aquí*, darle la vuelta a la postal, mirar Hyde Park, *estoy aquí*, darle la vuelta a la postal, ver el castillo de Battle, *estoy aquí*, darle la vuelta a la postal, ver la cabina de teléfono londinense desde la que tal vez llamaba, *estoy aquí*, ver la cadencia de las nubes plastificadas con el fondo en penumbra de un cottage cubierto de hiedra, *estoy aquí, estoy aquí, estoy aquí*. (Barba 2012, 167-168)

Lo que la madre le envía es un índice de la realidad, una evocación de ese otro lugar que sus propios ojos han mirado o donde su cuerpo ha estado. Al respecto, y en cuanto al lenguaje propio de la fotografía, dice Barthes:

La fotografía dice: *esto, es esto, es así, es tal cual*, y no dice otra cosa; una foto no puede ser transformada (dicha) filosóficamente, está enteramente lastrada por la contingencia de la que es envoltura transparente y ligera. Muestre sus fotos a alguien; ese alguien sacará inmediatamente las suyas: “Vea, éste de aquí es mi hermano; aquel de allá mi hijo”, etcétera; la Fotografía nunca es más que un canto alternado de “Vea”, “Ve”, “Vea esto”, señala con el dedo cierto *vis-à-vis* y

no puede salirse de ese puro lenguaje deíctico. (Barthes 1989, 29-30)

La exhibición de los paseos comunes de la urbe, sea Londres o Madrid, obtura el reclamo de la hija (que actúa como una madre esperando noticias de su hija aventurera) en función de una memoria que tiene un correlato en una serie de postales. De este modo, los espacios recorridos se restablecen como lugares de la realidad a la vez que del vacío. Esa manera de decir repetidamente *aquí estoy* remite también al hecho de no estar para la hija y, por extensión, al hecho de no haber estado para el padre ni para nadie que no fuera ella misma. Nelly es quien es, y el resto parece ser un misterio.

Esta escenificación y proceso ficcional del misterio durante el recorrido urbano ocurre también en otra narración, “Astucia”, en la que Anita, una joven muchacha colombiana, trabaja como cuidadora de la madre de una abogada. La joven mujer actúa como fuente de misterio para la abogada que reflexiona y la recuerda permanentemente. La evidente diferencia de orden social está dada por el sentimiento de posesión y de cierto fetichismo de la abogada con respecto a su empleada, una necesidad que, cuando muere la madre, aflora a modo de exabrupto: “No era una petición, ni una réplica, sino una orden: *Te quedas conmigo*. ¿Para eso servía el dinero entonces? Tuvo la sensación de que lo que la inundaba en aquel momento debía de ser muy parecido a lo que sentía un hombre en un burdel” (Barba 2012, 105). En el plano del discurso, se detecta una pretensión de hegemonía; de hecho, la empleada doméstica no habla mucho y en cada caso sus palabras son citadas, interpretadas, inducidas y hasta forzadas. Tras la muerte de la madre, y después de dos años sin noticias de Anita, un encuentro fortuito en un centro comercial se convierte en una especie de persecución. En este encuentro, en el que Anita parece no percatarse de la presencia de la persona para la que trabajó, resurge el misterio y la extrañeza de su existencia, una otredad a la que intenta dominar, y la figura de lo infantil le da motivo:

El infantilismo de su anatomía parecía responder no sólo a la forma en que se movía, sino a algo de su propia estructura, algo interno. No sabía por qué, pero aquello le parecía desagradable, tan desagradable como la inquietud de que esa realidad se producía en el cuerpo de Anita como un mecanismo de defensa y que, en el fondo, la mantenía de alguna misteriosa manera inmune a la derrota verdadera, la del tiempo. (Barba 2012, 112)

Sin embargo, todo ese misterio, asociado con la propiedad del mundo infantil, y que también deja entrever una de las regiones discursivas del poder, la sexualidad, atrapada largamente en una lectura física que la propietaria hace del cuerpo alquilado para cumplir horas de trabajo. La lectura de todo el discurso corporal (Foucault 1992, 4-5) resulta en una contracara para la abogada que sigue, a modo de persecución policial, a la muchacha, entre pasillos, reflejos de escaparates y tiendas. Hasta que la muchacha, aparentemente ausente de toda esta trama persecutoria, se dirige hacia ella invirtiendo los roles de *cazador y pieza* del seguimiento forzándola al reconocimiento de una ficción y a admitir, como aceptando la muerte de la ilusión por un disparo de la palabra, que ha caído en una trampa, que la realidad ha articulado su relato y que está ahí, fulgente e impenetrable:

Levantó la vista. Allí seguía Anita, mirándola. Fueron apenas unos segundos, pero le pareció que le llegaban ensordecidos los ruidos y ecos del centro comercial, sumergidas las dos, de pronto, como debajo del agua. Anita se acercó hasta ella. Lo hizo despacio y sin dejar de mirarla. Luego, cuando estuvo frente a ella, le llegó aquel olor tan peculiar, parecido al de las almendras. “No me siga más, por favor”, le dijo. (Barba 2012, 114)

Un robo en una tienda, en el caso de “Compras”, y un breve seguimiento provocado por un deseo son datos posiblemente traumáticos de la experiencia. En ambos casos, robo y persecución, actúa el deseo de posesión. En el caso de “Compras”, es poco lo que Nelly le dice a la hija; en “Astucia”, la joven dice concretamente poco, y por ello resulta objeto de deseo y fabulación.

### III. *Andrade*: Buenos Aires, ciudad de voces literarias

Allí donde concluye “Compras”, en la pregunta por la muerte de Nelly, allí en la muerte futura, en la muerte ocurrida comienza *Andrade*, la breve novela de Alejandro García Schnetzer, publicada también en 2012. En el recorte del relato realista que ejecuta el autor argentino, que toma en algún punto la tradición de la novela urbana argentina —por donde ingresan el tiempo y el espacio de la actualidad en las narraciones de Barba—, lo que ingresa es ahora la rara distancia temporal de Buenos Aires durante los años cuarenta, que incluso cuenta con algún fugaz anacronismo. Así como en *Ha dejado de llover* el tiempo de la actualidad está segmentado y circunscrito a una ficcionalización del espacio madrileño y de un estamento social y una zona filial de las representaciones de los personajes, en *Andrade*, García Schnetzer retoma y de algún modo refunda el espacio mítico de la ciudad llevándola a un núcleo temporal que por sus características específicas se vuelve histórico. Y eso significa que hubo todo un trabajo de organización del relato, que está circunscrito a un tiempo detenido, principalmente porque asume imágenes, palabras y recorridos que se asimilan en la tradición del relato argentino:

Como hemos dicho, la asimilación del cronotopo histórico real en la literatura ha discurrido de manera complicada y discontinua, se asimilaban ciertos aspectos del cronotopo accesibles en las respectivas condiciones históricas, se elaboraban sólo determinadas formas de reflejo artístico del cronotopo real. Esas formas de género, productivas al comienzo, eran consolidadas por la tradición y, en la evolución posterior, continuaban existiendo obstinadamente, incluso cuando ya habían perdido definitivamente su significación realmente productiva y adecuada. De ahí la coexistencia en la literatura de fenómenos profundamente distintos en cuanto al tiempo, lo que complica extremadamente el proceso histórico literario. (Bajtín 1989, 238)

En el caso de la narración de García Schnetzer, señala el poeta argentino Juan Gelman en la contraportada del libro que el verdadero protagonista de



la historia no es propiamente Andrade, personaje oscuro, de cuarenta años, expianista, de duelo por la muerte de su esposa, buscador de libros usados, visitador de bibliotecas, transeúnte de mirada irónica, de incurable melancolía... El verdadero protagonista de la historia no es Andrade sino el lenguaje. Esta idea está basada en la concepción del lenguaje como principal componente del personaje y de aquellos que lo rodean. En *Andrade*, la ciudad se presenta fundamentalmente como “escenario del lenguaje, de evocaciones y sueños, de imágenes, de variadas escrituras” (Silva 2006, 19). Porque los personajes de esta novela corta, cuya historia transcurre durante un día de 1940, hablan con una gran profusión de criollismos, latinismos, lunfardismos, argentinismos en uso y en desuso, por lo que la narración se convierte en un verdadero espectáculo de vocablos, además de citas literarias (anotamos en cursiva la alusión al *Martín Fierro*):

A los cuarenta años Andrade viste de oscuro, en lo que parece una prolongación de su luto por Esther. Cuando ella murió, fue deshaciéndose con dolor de todas sus pertenencias; cada vestido, cada frasquito que debía manipular lo iba hundiendo *en la pena extraordinaria, la que la ave solitaria con el cantar no consuela*. (García Schnetzer 2012, 14)

Además de recurrir a la figura de la mujer amada, cuya pérdida produce una constante pena —como recreara Macedonio Fernández en diversos escritos—, este fragmento se liga con la imagen del cantor gaucho, marginal y solitario, que es en cierto modo arquetípico en la literatura social argentina. El verso al que alude del *Martín Fierro* no es solo una paráfrasis sino que encierra también, al modo en que lo hace el poeta Leónidas Lamborghini, con tangos de Enrique Santos Discépolo o pasajes del mismo *Martín Fierro*, un procedimiento más amplio y más complejo, la reescritura, en virtud del cual un modelo literario sirve de motivo para aplicar y difundir cierta distorsión que renueva y amplía los significados. Leónidas Lamborghini, quien

reescribió pasajes de la obra de José Hernández, dice al respecto:

Lo que en toda obra literaria trabaja en abierto misterio ante el lector —poesía en acción— es el lenguaje. En el gauchesco, lo hace tensando el límite entre lo “serio” y lo “cómico”: por boca de un gaucho inorante, debe salir a ocupar los dominios de la poesía “pueblera”, “culta”. Esto genera el efecto gauchesco: lo bufonesco, producto de este sobreesfuerzo; lo bufonesco que ya aloja en sí mismo la torsión de la sobrecarga. Lo cierto es que el “espectáculo” nos convence, nos atrapa, nos domina como al rey Lear su bufón. Tanto, que hasta la lectura al pie de la letra no hace más que duplicar aquel efecto sobre nosotros. (Lamborghini 2003, 108)

Bajo este concepto del espectáculo del lenguaje, la narración de García Schnetzer viene a sumarse con la nueva ejecución del modelo para contorsionarlo y distorsionarlo. De ahí su constante paso irónico, que no deja de mostrar también cierta fuerza dramática que le brinda el recorrido por un tiempo y por un espacio que ya suceden en el pasado mismo. Y, en efecto, puede decirse que la ciudad de Buenos Aires, tantas veces *textualizada* (Waisman 2003), es reescrita en esta obra publicada en 2012 y escrita poco tiempo antes, por lo que sin duda resume una mirada de la ciudad que se caracteriza por la mixtura, la proliferación de relatos, la abundancia de voces, lo que tiene también como correlato una realidad histórica: es reconocible el Buenos Aires de los años cuarenta porque trabaja apoyándose en el imaginario que la literatura y la iconografía de la tradición ha ido gestando. En *Andrade* hay heterofonía, heterología y heteroglosia, es decir, las variantes de lo que Bajtin denominó *dialogía*:

La dialogía se levanta como un inmenso diálogo multiplicado y multiplicador a través del espacio y del tiempo históricos. Lo que nos propone es un principio metodológico para dialogar con la “alteridad”, con el “otro”, con otros enunciados lejanos en el tiempo, que se incorporan en contigüedades a nuestro presente: el enunciado es palabra a cortes, a “voces”. Lejano o cercano, el horizonte ideológico nos permite asimilar esos enunciados, que son y no son nuestros; la

dialogía corresponde a una afluencia de “voces” que llegan y se apoderan y entrecruzan las del “otro”. (Zavala 1991, 54)

Cuando Andrade va en busca de trabajo a la Librería del Sur, quien será su jefe le pregunta: “¿Conoce bien la ciudad?”, a lo que Andrade responde: “¿Quién puede decir que se conoce a sí mismo?” (García Schnetzer 2012, 18). La ciudad, en el personaje y en la narración, es como el propio cuerpo o el propio ser. Por eso, las palabras se articulan en forma de constelaciones que forman núcleos de sentido para ese cuerpo de identidad. También la palabra *sur* adquiere a cada paso del relato una renovación de su imagen. Cuando Villegas (el dueño del negocio) y Galíndez (compañero de Andrade) compran la biblioteca de un escritor fallecido, de nuevo se observan ecos literarios, esta vez de poetas y escritores de la ciudad: “Galíndez y Villegas la noche que en el sur lo inventariaron” (García Schnetzer 2012, 21), un sintagma que señala al poema de la serie porteña de Borges: “La noche que en el Sur lo velaron”.

La conversación literaria es un pretexto para reproducir el tono variopinto de la época histórica en que se desarrolla el relato. Se trata de personajes de baja condición, modestos compradores y vendedores de libros, que hacen un uso florido y poético del lenguaje:

—La vez pasada me decía un cliente haber encontrado esta inscripción en las *Pastorales*, de Pope: “Recordar a S. comprar bola”. Críptico, ¿verdad? Pues bien, el hombre aseguraba que era una nota de Byron, lector devoto de Pope, y que bola venía de “ball”, opio en argot ginebrino; le dije que Byron no manyaba el castilla. ¡Para qué! El tipo se envaró: “Pero que sabrá usted del gran Gordon! Quien escribe *Don Juan* puede anotarse un mandado para Shelley en cualquier idioma”. (García Schnetzer 2012, 30)

La elegancia manifiesta del lenguaje, que termina siendo rebuscada y rústica, pretende un hallazgo entre libros sin importancia, da motivos para suponer que se trata del encuentro de un objeto valioso: la firma de Byron. Una

mixtura de lenguajes que provienen de la cultura letrada clásica y del lunfardo porteño da origen a un modelo poético que se funde con la concepción urbana de Roberto Arlt: la ciudad como espacio en el que fluyen múltiples fabulaciones, engaños y mitos. Al borde siempre del delirio, *Andrade* retoma y estiliza cierto elogio de la locura que proviene de las ficciones arltianas, que presentan una Buenos Aires llena de fabuladores y tramposos. Los personajes arltianos son habitantes de una cultura urbana en la que conviven todo tipo de saberes y relatos de circulación popular.

Otro cruce de relatos aparece con la idea del *flâneur* parisino descrito por Benjamin. El personaje de Andrade es una versión irónica de ese *flâneur*, que se encuentra en una ciudad perdida en un arrabal del mundo:

Para ocupar el rato eligió actuar como flâneur de Montparnasse. Se demoraba ante las vitrinas como quien busca un regalo para su cocotte; ay, en pocos días se abriría al ancho mar a bordo del *Marsella* con destino al Havre; su midinette lo aguardaba en la mansarda, ansiosa por conocer sus hazañas en la pampa... Poco le vino a durar; nomás llegar a la esquina un carro de tiro casi lo aplana y Andrade volvió a la condición del hombre que está solo y espera. (García Schnetzer 2012, 61-62)

La resonancia del modelo para ejecutar este paso de comedia tiene como referencia la tipología que hace Benjamin:

La embriaguez se apodera de quien ha caminado largo tiempo por las calles sin ninguna meta. Su marcha gana con cada paso una violencia creciente; la tentación que suponen tiendas, bares y mujeres sonrientes disminuye cada vez más, volviéndose irresistible el magnetismo de la próxima esquina, de una masa de follaje a lo lejos, del nombre de una calle. Entonces llega el hambre. él no quiere saber nada de los cientos de posibilidades que hay para calmarla. Como un animal ascético, deambula por barrios desconocidos hasta que, totalmente exhausto, se derrumba en su cuarto, que le recibe fríamente en medio de su extrañeza. (Benjamin 2005, 422)

La mirada de Andrade, un hombre solitario que vive en una pieza de alquiler, ironiza y acaso torna patéticos el lugar que recorre y la ciudad en que vive, lo que constituye también una crítica a ciertas condiciones del mundo moderno, ya sea en ciudades europeas o periféricas. Y es, en consecuencia, una mirada hacia la relación entre el sujeto y la concepción mercantilista de la ciudad, que coincide también con lo expuesto por Benjamin:

El mundo moderno es el “mundo de las mercancías”, mundo que — perversamente— abre y prohíbe al mismo tiempo, en un solo gesto, el acceso del ser humano a toda la riqueza que el trabajo ha sabido sacar de la Naturaleza. En él, el placer hedonista es a un mismo tiempo lo máspreciado y lo más impedido, lo más exaltado y lo más postergado. En la nitidez que separa dentro de la cotidianidad moderna el tiempo de la rutina productiva del tiempo de la ruptura creativa, Benjamín percibe la vigencia de un sacrificio que marca inconfundiblemente todo lo que acontece en la vida social. El sacrificio que consiste en una sacralización represiva del consumo en tanto que disfrute puro. (Echeverría 2004)

Y en cuanto a la extrañeza misma que refiere el paisaje urbano, el recorrido de Andrade incluye barrios periféricos de Buenos Aires para concentrarse luego en sus zonas más antiguas, cercanas al Río de la Plata, momento en que la narración comienza a tornarse cada vez más onírica. Uno de los momentos más extraños y vívidos, en que la ciudad crea su espacio detalladamente, es aquel en el que Andrade tiene una visión:

Al cruzar Plaza de Mayo, frente al Cabildo, vio una señora sentada, pañuelo blanco, las manos juntas, que a todo aquel que pasaba preguntaba por su hijo. Y cada quien la ignoraba, creyendo que era una loca. Ya pensaba hablarle Andrade cuando Galíndez lo tomó del brazo diciéndole que el viejo esperaba. Al darse la vuelta, la mujer no estaba. (García Schnetzer 2012, 55)

Este breve pero significativo anacronismo inicia una pendiente hacia otro momento de la narración, que transcurre en los bajos antiguos de la ciudad y de noche, es decir, en otra ciudad: la presencia de la multitud callejera, de

ómnibus, automóviles, tiendas y bares deja su lugar a la reunión nocturna, al transeúnte solitario, al encuentro fortuito individual, a la difuminación de los contornos y a una sucesión casi onírica de hechos. La porosidad del tiempo comienza a ganar terreno conforme avanza la noche y la narración se precipita. Tiempo y espacio se vuelven inasibles y misteriosos, haciendo de la urbe un lugar realmente extraño y peligroso: “tiempo y espacio se dilatan, se hacen imperceptibles, inasibles, se opera una mutación estructural en términos de umbrales, intersticios y fractalidades en el interior de la novela urbana” (Valencia 2009, 90). El cambio de la valoración del tiempo y la reformulación del espacio como un escenario diferente responde a una modificación de la percepción y, por tanto, a un cambio de signo del relato: “la novela urbana contemporánea y crítica no se limita a hacer apuntes sobre la ciudad, sino que utiliza todos sus elementos como caja de resonancia a través de la cual la ciudad se expresa” (Valencia 2009, 92). Se trata de una característica que tanto Barba como García Schnetzer tienen muy en cuenta a la hora de figurar la ciudad; ambos, eludiendo una marca de género definitiva, hacen oscilar el relato entre distintas formas genéricas.

De este modo, *Andrade* se convierte en un relato que busca una salida simbólica. Su personaje principal, en un estado de extrañeza y melancolía por la mujer que la muerte le arrebató, se aleja del entorno más reconocible de la ciudad para perderse por uno de sus arrabales, que conducen al Río de la Plata, donde lo espera una misteriosa embarcación. En este punto, en el trayecto final, la narración se vuelve mítica y literariamente simbólica. Por un lado, tenemos el cruce del río como una forma de ingresar en la muerte, y por otro el cruce del Río de la Plata en la novela *Amalia*, de José Mármol, un cruce nocturno y de escape para abandonar una ciudad poseída por la barbarie. No obstante, no se trata de una emulación o una repetición del hecho, sino de una nueva figuración de lo que en la tradición literaria argentina significa el cruce del Río de la Plata.

## IV. Conclusiones

Como señala Rafael del Moral (1991, 249), toda novela tiene un criterio selectivista de variados lugares, lo que la dota de una dimensión de orden moral. Los interiores madrileños de *Ha dejado de llover* corresponden a casas, apartamentos y bibliotecas de abogados, prestigiosos críticos literarios o millonarios. El recorte se hace evidente porque el Madrid marginal no aparece salvo por mediación de Anita, el personaje de “Astucia”, una inmigrante colombiana cuya constitución física y cuya conducta resultan enigmáticas. Se trata de espacios interiores en los cuales los personajes principales intentan recomponer su relación con el pasado familiar, para lo que utilizan una constante profusión de comparaciones y saberes metafóricos e imaginarios que pretenden establecer causas y efectos definitivos. Pero es en “Fidelidad” donde ese espacio interior se revela de verdad figurativo, pues al ver a sus padres durmiendo con la puerta entornada la niña tiene una idea sobre su propio destino y sobre su propia concepción, y allí toma la decisión de escribir sobre esos cuerpos ociosos, que ya van entrando en el pasado. La muchacha decide escribir a partir de esa visión, de modo que la literatura le proporcionará los símbolos necesarios para comprender el destino que poco a poco va quedando en sus manos:

Hasta ahora había entendido que le daba vergüenza mirar dormidos a sus padres por miedo a ver, aunque fuera accidentalmente, su desnudez, ahora, sin saber por qué, entendía que lo que le daba miedo y pudor era otra cosa en realidad, como si algo hubiese alterado su propia intimidad. Le pareció que no los había visto nunca. (Barba 2012, 156)

Como hemos señalado, la contemplación de este interior ligeramente abierto es el puente que une al personaje con su destino como escritora. En *Andrade*, en cambio, el interior del personaje y exclusivo protagonista de la historia es una habitación al inicio de la novela, y todo el resto del escenario

es el camino del transeúnte por la ciudad, cuyas voces van construyendo los núcleos por los que deviene la ficción. Asimismo, los personajes que presenta Barba continúan y continuarán en el relato histórico y social porque de él provienen y de él son su sustento. En García Schnetzer, su personaje ha surgido de una relación particular entre una figuración literaria y el tiempo histórico; su existencia dura un día para después fundirse nuevamente en la espesura no designada del lenguaje.

Si el recorrido de Andrade tiene algo de sentimiento recóndito de *flâneur*, es también un paseo que significa trabajo, un trabajo cultural degradado o al menos de bajo perfil: el de comprador de libros. El recorrido de Andrade tiene, por decirlo en términos de Benjamin, el aura del trabajo, en tanto que el paseo de madre e hija en “Compras” pone de manifiesto el fetiche del consumo, la impronta del gusto por la confección de una determinada mercancía, de la arbitrariedad para la adquisición, que determinan en mucho la psique de Nelly en el relato, que no es otra cosa que el enfoque sobre las costumbres y conductas para la compra de productos en la época navideña, una festividad religiosa totalmente atravesada por el mercantilismo.

Como apuntó Fredric Jameson, “disalienation in the traditional city [...] involves the practical reconquest of a sense of place and the construction or reconstruction of an articulated ensemble which can be retained in memory and which the individual subject can map and remap along the moments of mobile, alternative trajectories” (Jameson 1991, 51). Tanto en “Compras” como en *Andrade*, el recorrido de los personajes se realiza en pleno duelo interno de los personajes (el padre en el primer caso, la esposa en el segundo), y ambos culminan con una imagen que concentra el sentido de las narraciones al figurar la muerte de Nelly con la aparición de un *ave del paraíso* y el propio final en el caso de Andrade. Ambas revelaciones se producen mediante experiencias breves y aparentemente insignificantes durante recorridos urbanos en los que los personajes buscan el sentido de lugar perdido, el sentido de sus



vidas y su lugar en el mundo, recorridos urbanos en los que todos ellos buscan, acaso sin saberlo, una liberación.

## Bibliografía

- Ainsa, Fernando (2002), “¿Espacio mítico o utopía degradada? Notas para una geopolítica de la ciudad en la narrativa latinoamericana,” J. de Navascués (ed.), *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Madrid: Iberoamericana, pp. 19-40.
- Bajtín, Mijail (1989), “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela,” Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra (trad.), *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, pp. 237-410.
- Barba, Andrés (2012), *Ha dejado de llover*, Barcelona: Anagrama.
- Barthes, Roland (1972), *Crítica y verdad*, José Bianco (trad.), Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_\_ (1989), *La cámara lúcida*, Joaquim Sala-Sanahuja (trad.), Barcelona: Paidós.
- Basanta, ángel (2012), “*Ha dejado de llover*,” *El Cultural*, 29 de junio. [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/31281/Ha\\_dejado\\_de\\_llover](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/31281/Ha_dejado_de_llover)
- Benjamin, Walter (2005), *Libro de los pasajes*, Rolf Tiedemann (ed.), Luis Fernández Castañeda (trad.), Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid: Akal.
- Del Moral, Rafael (1991), *Madrid en la novela (1939-1975)*, Madrid: Calibán Editores.
- Deleuze, Gilles (1972), *Proust y los signos*, Francisco Monge (trad.), Barcelona: Anagrama.
- Delprat, Francois (1999), “Topos y Microcosmos: el espacio urbano en la narrativa contemporánea,” *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 38, pp. 41-55.
- Echeverría, Bolívar (2004), “Deambular (Walter Benjamin y la cotidianidad moderna),” *Revista Litorales*, 4 (5). <http://litorales.filo.uba.ar/web-litorales6/articulo-2.htm>
- Foucault, Michel (1992), *El orden del discurso*, Alberto González Troyano (trad.), Barcelona: Tusquets.
- García Canclini, Néstor (2001), *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Madrid: Paidós Ibérica.
- \_\_\_\_ (2005), *Imaginario urbano: ciudades multiculturales, viajes y espacio público en América Latina*, Buenos Aires: Eudeba.
- García Schnetzer, Alejandro (2012), *Andrade*, Buenos Aires: Entropía.

- Jakobson, Roman (1970), "Sobre el realismo artístico," en T. Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid: Siglo XXI, pp. 71-79.
- Jameson, Fredric (1991), *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC: Duke University Press.
- Joyce, James (1993), *Dubliners*, John Wyse Jackson y Bernard McGinley (ed.), London: Sinclair-Stevenson.
- Lamborghini, Leónidas (2003), "El gauchesco como arte bufo," en N. Jitrik y J. Schvartzman (dirs.), *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*, vol. 2, Buenos Aires: Emecé, pp. 105-118.
- Matas Pons, álex (2010), *La ciudad y su trama: literatura, modernidad y crítica de la cultura*, Madrid: Lengua de Trapo.
- Pozuelo Yvancos, José María (2012), "Ahora lo comprendo," *ABC Cultural*, 30 de junio, p. 11.
- Rodríguez Fischer, Ana (2012), "Ha dejado de llover," *Babelia*, 26 de mayo, p. 16.
- Rovira, José Carlos (2005), *Ciudad y literatura en América Latina*, Madrid: Síntesis.
- Silva, Armando (2006), *Imaginario urbano*, 5.ª ed., Bogotá: Arango.
- Valencia, Mario Armando (2009), "Principios estéticos de la novela urbana, crítica y contemporánea (Primera parte)," *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*, 3 (3), pp. 86-100.
- Waisman, Segio (2003), "De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textualización de Buenos Aires," *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, 9. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/waisman.html>
- Zavala, Iris M. (1991), *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid: Espasa-Calpe.

### **Carlos Fernández González**

Hankuk University of Foreign Studies  
cfernandezgonzalez@gmail.com

Fecha de llegada: 2 de marzo de 2013

Fecha de revisión: 14 de abril de 2013

Fecha de aprobación: 15 de abril de 2013

# From Madrid to Buenos Aires: Time, Space, Language and Urban Experience in *Ha dejado de llover* (2012), by Andrés Barba, and *Andrade* (2012), by Alejandro García Schnetzer

**Carlos Fernández González**

Hankuk University of Foreign Studies

358

359

Fernández González, Carlos (2013), From Madrid to Buenos Aires: Time, Space, Language and Urban Experience in *Ha dejado de llover* (2012), by Andrés Barba, and *Andrade* (2012), by Alejandro García Schnetzer.

**Abstract** Since the emergence of modern societies, urban space has become a frequent subject of literary representation. Recently, Andrés Barba (Madrid, 1975) and Alejandro García Schnetzer (Buenos Aires, 1974), young writers of the new generation, have returned to their respective cities to explore them narratively and from multiple perspectives in *Ha dejado de llover* (Anagrama, 2012) and *Andrade* (Entropía, 2012). This paper, in line with current studies on the relationship between city and literature on both sides of the Atlantic, finds theoretical support in the ideas of Bakhtin, Barthes, Jakobson, García Canclini, Benjamin and Jameson, among others. It raises a parallel reading of the aforementioned works by means of a critical journey—from Madrid to Buenos Aires—between urban and literary spaces once again recreated well into the twenty-first century.

**Key words** Andrés Barba, Alejandro García Schnetzer, City and literature, Bakhtin, Chronotope