

El Macondo pop de Rodrigo Fresán

Long Marco BAO
Università di Padova

Resumen

En este trabajo se trata de delinear por primera vez las características esenciales de Canciones Tristes, la ciudad imaginaria creada por el escritor argentino Rodrigo Fresán, analizando el contexto cultural en el que se inserta la gestación de este espacio y teniendo en debida cuenta los precedentes ilustres y las nuevas versiones de las ciudadelas literarias. Tras analizar todas las apariciones de Canciones Tristes en las obras de Fresán, se intenta establecer una conexión entre éstas y la identidad personal del mismo escritor argentino para encontrar un posible signo de continuidad entre las ciudades de la identidad fundadas durante el *Boom* y este “nuevo” espacio literario, que se presenta como un lugar volátil, en larga medida contaminado por la cultura *pop* e indeleblemente marcado por una argentinidad nostálgica y problemática.

Palabras clave: Fresán, cultura pop, ciudad imaginaria, textualidad postmoderna, identidad cultural.

Abstract

This paper aims at describing the representation of Canciones Tristes, the fictional town created by the Argentine writer Rodrigo Fresán, starting with the analysis of the cultural context in which it has been created and considering other famous examples of fictional cities in the past. After a brief review of the appearances of Canciones Tristes in Fresán's works, we try to establish a connection between the creation of this space and the identity of Fresán himself. This attempt to represent Latin America identity by a fictional city helps us to define a relationship between the famous towns created during the so-called Latin American *Boom* and Canciones Tristes, which, in the end, can be described as a unstable and flexible space, largely contaminated by *pop* culture and by the nostalgic and problematic memory of Argentina.

Key words: Fresán, pop culture, fictional city, postmodern textuality, cultural identity.

En nuestro McOndo, tal como en Macondo, todo puede pasar, claro que en el nuestro cuando la gente vuela es porque anda en avión o están muy drogados. (Fuguet; Gómez, 1996: 14)

Me gusta viajar y Canciones Tristes es mi perfecto medio de transporte. (Fresán, 2005: 275)

En una entrevista publicada en la revista alemana *Ecos*, Roberto Bolaño se refiere con estas palabras a la literatura hispanoamericana del final del siglo XX:

Yo creo que hay un grupo de muy buenos escritores en lengua española, que tal vez en algún momento la crítica o la publicidad de las editoriales los coloque como herederos de lo que fue el “boom”, el gran momento de García Márquez, Cortázar, esa gente. Empieza a moverse, a percibirse una nueva literatura en Latinoamérica – que yo no lo llamaría grupo, porque cada uno va por su lado –. Una nueva literatura, quiero decir, con el rigor y el riesgo con que nuestros mayores afrontaban la literatura. Yo creo que hay una nueva hornada, una nueva ola, que por lo demás es natural. [...] Yo creo que los escritores del Boom cumplieron con su deber, es decir hicieron sus obras literarias y luego cada uno tomó el camino que más le convenía y así se hace la historia de la literatura. [...] Después del Boom vino una novela absolutamente plana que podríamos calificar inmediata. [...] Realismo Mágico sólo hay en García Márquez, y es único; quien haga Realismo Mágico después lo que está haciendo – en realidad – es plagiar a García Márquez. Cortázar sólo hay uno. (*Ecos*, 1999)

Esta actitud de Bolaño, que a pesar de su prematura muerte llegó a ser uno de los talentos literarios más apreciados y unas de las voces más influyentes de su generación, es síntoma de una nueva postura adoptada por un importante grupo de jóvenes escritores hispanoamericanos frente a los grandes clásicos del Boom. Lo que éstos rechazan con mayor vigor no son las obras de García Márquez, Fuentes, Rulfo u Onetti, sino la reiteración y reproducción estancada y estéril de estos modelos. Dicho de otra manera, no se trataría de registrar una reacción contra los grandes autores del Boom sino contra sus epígonos e imitadores. Estos nuevos literatos, hijos de la América Latina contemporánea se oponen al membrete de Realismo Mágico que aún se utiliza para hablar de lo hispanoamericano.

Retomando la segunda cita del encabezado resulta muy interesante la crítica de un joven grupo de escritores que, a mediados de los noventa, publicó una antología de relatos titulada *McOndo* la cual dio el nombre a ese grupo que pretendía oponerse públicamente a la dictadura editorial del canon mágico-realista. En el mismo prólogo de *McOndo*, titulado *Presentación del país McOndo*, Alberto Fuguet, uno de los dos editores, habla de las dificultades con las que tuvieron que enfrentarse los nuevos autores que deseaban publicar algo nuevo y que vieron sus ambiciones frustradas al ser consideradas no suficientemente “hispanoamericanas” por la sola razón de no presentar los rasgos típicos de García Márquez y sus imitadores o, utilizando las palabras de Fuguet, por “faltar al sagrado código del realismo mágico” (*McOndo*, 1996: 10). Al contrario, los escritores McOndo proponen una superación de los clásicos para una literatura más actual y más adecuada a la evolución misma de la

condición de la identidad en las grandes metrópolis de nuestro tiempo. Por eso, justo a través del prólogo/manifiesto de la antología, afirman:

No desconocemos lo exótico y variopinto de la cultura y costumbres de nuestros países, pero no es posible aceptar los esencialismos reduccionistas, y creer que aquí todo el mundo anda con sombrero y vive en árboles. Lo anterior vale para lo que se escribe hoy en el gran país McOndo, con temas y estilos variados, y muchos más cercano al concepto de aldea global o mega red. El nombre (¿marca-registrada?) McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo ésto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, tv-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald's, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y malls gigantescos. En nuestro McOndo, tal como en Macondo, todo puede pasar, claro que en el nuestro cuando la gente vuela es porque anda en avión o están muy drogados. Latinoamérica, y de alguna manera Hispanoamérica (España y todo el USA latino) nos parece tan realista mágico (surrealista, loco, contradictorio, alucinante) como el país imaginario donde la gente se eleva o predice el futuro y los hombres viven eternamente. Acá los dictadores mueren y los desaparecidos no retornan. El clima cambia, los ríos se salen, la tierra tiembla y Don Francisco coloniza nuestros inconscientes. [...] Hispanoamérica está lleno de material exótico para seguir bailando al son de El cóndor pasa o Ellas bailan solas de Sting. Temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje. (Fuguet; Gómez, 1996: 14-15)

En estas líneas quedan resumidos los aspectos esenciales de la crítica de esta nueva generación de escritores que, rechazando las visiones más estereotipadas del continente, se dan cuenta de vivir en una realidad cada vez más globalizada donde la atención ya no se pone en el gran tema de la identidad colectiva sino más bien en el más actual concepto de identidad individual. Estos autores miran con interés a las grandes ciudades en las que viven y nos presentan sin valorarlas (positivamente o negativamente) las nuevas influencias (por ejemplo, norteamericanas) que están modificando el continente. Al hablar de América Latina ya no se pueden utilizar arquetipos silvestres u exóticos (o, por lo menos, no solamente) sino hay que tener en debida cuenta conceptos claves como el de urbanización, masas metropolitanas, vértigo y red. Con esta premisa, es lógico suponer que las ambientaciones de los relatos de *McOndo* no serán pequeños pueblos en la selva o misteriosas aldeas como Comala. La ambientación será prevalentemente urbana sin ninguna huella exótica y reconducible a los arquetipos de lo tradicionalmente latinoamericano.

La susodicha generación McOndo obtuvo gran éxito y se afirmó como uno de los fenómenos de ruptura más significativo de las últimas décadas. Además, las ideas contenidas en el prólogo nos ayudan a entender el marco cultural en el que se encontraron escritores como el mismo Roberto Bolaño, Edmundo Paz Soldán o Rodrigo Fresán y en el que se colocan las “nuevas ciudades imaginarias” de las que este artículo tratará de trazar las características principales.

De hecho parece claro que nos encontramos en una época en la que ya no se pueden crear espacios ficticios como Macondo o Comala, o por lo menos, resultaría pleonástico hacerlo. Estos jóvenes escritores viven en grandes metrópolis como Buenos Aires, el D.F. o Montevideo, ciudades delirantes y llenas de simulacros como

diría Baudrillard, en las que la oposición entre lo que es original y autóctono y lo que ha sido impuesto e importado ha perdido su centralidad y ha sido desplazada por la dicotomía entre real y simulado. De hecho, en las novelas ya no se necesitan ciudades imaginarias en las que queden resumidos los rasgos exóticos y maravillosos de América Latina. Como veremos va cambiando también la finalidad para que un escritor llega a inventarse su propio espacio ficticio y eso no puede no dejar profundas huellas en la estructura topográfica de estas nueva ciudadelas que no son, ni aspiran a ser, ciudades-continente y espejo fiel de América Latina sino espacios metropolitanos, virtuales, heterogéneos, postizos y cambiantes. Con estas premisas bien se puede empezar a hablar de los frutos de esta nueva cartografía imaginaria que alcanza su madurez en la época postmoderna y que no puede prescindir de los conceptos claves de este momento cultural.

Ya se reconoce la centralidad del discurso poético de Roberto Bolaño en la literatura contemporánea y, de hecho, también su creación urbana – Santa Teresa, la transposición literaria de Ciudad Juárez en México – ha llegado a ser una referencia imprescindible de la nueva cartografía imaginaria. Seguramente otro caso interesante es el de Río Fugitivo, la ciudad que el boliviano Edmundo Paz Soldán inventa en algunas de sus obras y que tiene su origen en la homónima novela publicada por primera vez en 1998. En esta, el protagonista Roberto, aspirante escritor, frente a una realidad insatisfactoria y conflictual, para huir de una Cochabamba (la ciudad en la que vive) cada día más insoportable y violenta crea su personal espacio imaginario llamado justamente Río Fugitivo, donde impera el orden y donde los crímenes siempre quedan resueltos. De hecho, como ocurre con la Santa María de Onetti, se trata una ciudad que nace de la insatisfacción. Sin embargo, a pesar del título de la novela, que parece conferir a la ciudadela inventada por Roberto un papel casi protagónico, Río Fugitivo adquiere mayor consistencia y significado en otras obras de Paz Soldán como *Sueños digitales* (2000), *El delirio de Turing* (2003) y, sobre todo, en *La materia del deseo* (2003). Las constantes en estas novelas, que se desarrollan casi completamente en Río Fugitivo, son seguramente las realidades o las dimensiones paralelas y virtuales. En *Sueños digitales* la realidad tiene su contracara en la versión distorsionada que Sebastián, el protagonista, trata de reproducir modificando las fotos del ex dictador Montenegro (doble literario de Hugo Banzer) para borrar su pasado y volver a escribirlo ocultando las partes más incómodas; en *El delirio de Turing* nos enfrentamos con una Río Fugitivo en la que las personas huyen de la realidad en una especie de *social network* o comunidad virtual paralela, con sus propias reglas, policías, censuras y crímenes; por último en *La materia del deseo* la duplicidad llega a su máxima expansión repartiendo la novela en las partes que trascurren en el presente (en Río Fugitivo, por supuesto) y en el pasado, o sea en Madison, un pueblo de Estados Unidos, aunque hay que tener en debida cuenta también la otra oposición con Berkley, el lugar narrado por el padre del protagonista en la homónima novela que, de hecho, constituye el doble de la misma novela escrita por Paz Soldán. Es curioso notar como, en estos casos, la ciudad imaginaria inventada por el escritor boliviano constituya la “parte real” de sus textos

donde los personajes de estas novelas van a buscar respuestas y donde, al final, estas mismas búsquedas no producen ningún resultado satisfactorio y definitivo.

Entonces, este espacio creado por Paz Soldán ya no tiene los rasgos de las ciudades de las grandes narraciones colectivas del Boom sino representa la desorientación y el desencanto después de éstas, aunque la superación de estos mitos literarios no deje en su lugar certezas y estabilidad. Encontrar la verdadera América después de años de mistificaciones, a través de un viaje de regreso como el del protagonista de *La materia del deseo*, significa también encontrar un lugar inservible, incomprensible, desangelado.

Otro espacio literario muy peculiar de la última década es Angosta de Héctor Abad Faciolince. Colombiano como Gabriel García Márquez, Faciolince parece ser uno de los herederos de su celebre predecesor, en su intento de escribir casi un nuevo capítulo de la saga macondina, otra conclusión o un *sequel* apocalíptico y actual. De hecho, en la novela *Angosta* se inventa la homónima ciudad que nos hace pensar que, al final, la ruina de Macondo, sólo podría ser considerada el comienzo de un largo proceso de crisis y decadencia que nos llevará a esta ciudad alienante, dividida en tres sectores (que reflejan el estado económico y social de sus habitantes) cuyas fronteras están vigiladas por guardias chinos y cuyo degrado nos trasmite la impresión de que no existan personajes del todo inocentes. Sin embargo, entre la violencia y las contradicciones de Angosta el único personajes que el lector puede percibir como positivo, será una mujer pobre, genuina, viva, con un nombre llamativo (Virginia) y un apellido aún más emblemático: Buendía. Inmigrada de Macondo, la última supérstite de la gran familia del Boom representa un elemento de unión con las grandes ciudades de la identidad latinoamericana aunque pronto se convierta en el testigo de la imposibilidad, para los productos y los personajes de aquel periodo, de sobrevivir en la contemporaneidad. Claramente, todavía no existen en el Cono Sur ciudades repartidas en sectores como Angosta y que tengan las mismas peculiaridades de ésta. Faciolince, en este sentido, nos restituye una versión distópica y pesimista pero, al final, posible de la ciudad imaginaria latinoamericana, reactualizándola y cargándola con la pesada premonición de un oscuro futuro.

Sin lugar a dudas, estos ejemplos ya de por sí resultan significativos de la mutación contemporánea de la cartografía literaria en América Latina¹. El otro caso que me parece muy interesante es el de Canciones Tristes, la “ciudad volátil” creada por Rodrigo Fresán. Canciones Tristes destaca no sólo por la originalidad de sus rasgos y de la intención literaria que preside a su creación, sino también por la casi total falta de estudios y ensayos que la analicen. La crítica mundial parece haber ignorado el espacio creado por Fresán.

La gestación y fundación de Canciones Tristes se coloca en plena época postmodernista y, por supuesto, profundas huellas de este momento cultural se encuentran en la ciudad literaria de Fresán. De hecho, en estos años se mira a la espacialidad con una mirada diferente y, como dijo Fredric Jameson, hasta se podría

¹ Otro ejemplo podría ser La Zona, el espacio imaginario que elabora el argentino Juan José Saer.

afirmar que justo “a certain spatial turn has often seemed to offer one of the more productive ways of distinguishing post-modernism from modernism proper”² (Jameson, 2005: 154). El mismo crítico estadounidense, afirmando que el espacio urbano ahora se conforma como uno de los lugares donde hay que observar los mayores cambios que se han producido en la época contemporánea, nos sugiere como las ciudades hayan casi totalmente perdido su *materiality*, *placeness* o *situatedness* (Jameson, 2005: 119). Espacio y tiempo están comprimidos y han sido privados de sus significados originales en metrópolis donde las distancias han sido colmadas (gracias a los nuevos medios de comunicación) y todo nos llega de manera inmediata y directa, contribuyendo a un pastiche de estilos, voces y citas que nos permite declarar inútiles las dicotomías presente/pasado, cercano/lejano (y por eso, autóctono/importado), real/ficción, etcétera. Giandomenico Amendola, en su ensayo *La città postmoderna*, nos revela otra importante peculiaridad del espacio contemporáneo:

Si diffonde nelle fasce di popolazione culturalmente più attrezzate la consapevolezza di vivere permanentemente in una zona di confine tra realtà ed illusione che può esistere solo grazie a un atteggiamento mentale di continua autoironia e autoincantamento. [...] La città contemporanea è sempre di più una città narrata dove il confine, fino ad oggi indispensabile, tra la città ed il suo racconto tende a perdersi. Grazie alla collaborazione dei media, il mondo reale è trasformato in uno spettacolo permanente in cui cadono i confini tra attore e spettatore, tra simulazione e realtà, tra storia e fiction.³ (Amendola, 2003: 52-53)

Aquí Amendola establece por primera vez la idea del espacio urbano como ciudad narrada y remarca la confusión que se percibe entre realidad e ilusión o real y simulado⁴. De consecuencia, cambia también el identikit de los individuos que viven en estos lugares y se revoluciona la misma relación entre hombre y territorio. Siempre Amendola afirma:

La sfida della modernità era di realizzare un'identità adeguata al proprio soggetto e di costruirla solida e stabile, in grado cioè di costruire un ancoraggio nel mondo. Nella società postmoderna il

² [Un cierto cambio en el espacio parecería ofrecer una manera más productiva de distinguir el postmodernismo del propio modernismo.]

³ [Se difunde en los estratos de la población culturalmente más preparadas, la conciencia de vivir permanentemente en una zona de frontera entre realidad e ilusión cuya existencia es posible sólo gracias a una actitud mental de continua autoironía y autoencantamiento. [...] La ciudad contemporánea es cada vez más una ciudad narrada donde la frontera, hasta hoy imprescindible, entre la ciudad y su relato tiende a perderse. Gracias a la colaboración de los *media*, el mundo real se transforma en un espectáculo permanente en el que se eliminan las barreras entre actor y espectador, entre simulación y realidad, entre historia y ficción.]

⁴ Siempre Amendola afirma:

La realtà, anzi, è più reale quando mima e riproduce l'immaginario. L'immaginazione precede la realtà, la carta geografica il territorio, il segno l'oggetto. La città nel mimare l'immaginario diventa città-simulacro. (Amendola, 2003: 107)

[La realidad es más real cuando imita y reproduce al imaginario. La imaginación precede a la realidad, el mapa al territorio, el signo al objeto. Imitando al imaginario la ciudad se convierte en ciudad-simulacro.]

compito che ha il cittadino metropolitano è ben diverso. L'attuale scenario mutevole ed effimero richiede che le identità possano essere formate, acquisite ed abbandonate con la stessa rapidità con cui si cambia abbigliamento. In un mondo in cui i prodotti fisici e simbolici, merci e immagini, sono realizzati per una rapida obsolescenza anche l'identità deve avere iscritta nel proprio codice genetico la temporaneità. L'identità deve essere flessibile e mutevole più che stabile e il suo più prezioso requisito diventa quello della volatilità e della leggerezza. È necessario, infatti, poter cambiare continuamente la propria identità per affrontare utilmente le mille scene e rappresentazioni odierne.⁵ (Amendola, 2003: 57)

Estas palabras van a adquirir un sentido fundamental en el estudio de la obra de Fresán, porque como dice el sociólogo italiano, en la cotidianidad urbana actual, la volatilidad y la flexibilidad van a ser unas peculiaridades irrenunciables de nuestra identidad y, como veremos, estos rasgos llegarán a ser casi dogmáticos en las novelas del escritor argentino. La ciudad contemporánea es un calderón donde el individuo debe tener una identidad volátil y heterogénea para enfrentarse con una realidad cada vez más compleja y llena de estímulos diferentes y polifacéticos. De hecho, se trata de espacios urbanos, cuyo emblema y lugar paradigmático bien podría ser la Las Vegas descrita por Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour en el ensayo *Learning from Las Vegas*, que ya han renunciado a cierto orden y homogeneidad y que se nos presentan como un pastiche de tiempos y de estilos⁶, donde ni siquiera los

⁵ [El reto de la modernidad consistía en la realización de una identidad adecuada a su proyecto, y de construirla de manera firme y estable, es decir, capaz de arraigarse en el mundo. En la sociedad postmoderna el cometido del ciudadano postmoderno es muy distinto. El actual escenario mutable y efimero exige que las identidades se puedan formar, adquirir y transformar con la misma rapidez con la cual se cambia de traje. En un mundo en el que los productos físicos y simbólicos, mercancías e imágenes, se realizan de cara a una rápida obsolescencia, también la identidad tiene que llevar inscrito en su código genético la temporalidad. La identidad tiene que ser flexible y cambiante, más que estable, y la volatilidad y la ligereza se convierten en sus más valiosos requisitos. Hace falta, en efecto, poder cambiar continuamente la propia identidad para enfrentarse con provecho a las miles de escenas y representaciones de la actualidad.]

⁶ Léase, por ejemplo, como se describe en *Learning from Las Vegas*, uno de los casinos más conocidos:

The Las Vegas casino is a combination of form. The complex program of Caesars Palace – one of the grandest – includes gambling, dining and banqueting rooms, nightclubs and auditoria, stores, and a complete hotel. It is also a combination of styles. The front colonnade is San Pietro-Bernini in plan but Yamasaki in vocabulary and scale [...]; the blue and gold mosaic work is Early Christian tomb of Galla Placidia. [...] Beyond and above is a slab in Gio Ponti Pirelli Baroque, and beyond that, in turn, a low wing in Neo classical Motel Moderne. (Venturi; Scott Brown; Izenour, 1977: 50-51)

[El casino de Las Vegas es una combinación de formas. El complejo programa de Caesars Palace – uno de los más grandiosos – incluye salas de juego, comedores, salas de banquetes, night clubs, auditorios, tiendas y un hotel completo. Es también una combinación de estilos. La columnata frontal tiene una planta que imita la de Bernini en San Pedro por su vocabulario y su escala son de Yamasaki [...]; los mosaicos azul y oro recuerdan el mausoleo paleocristiano de Gala Placidia. [...] Arriba y hacia atrás, un paramento barroco a la Gio Ponti Pirelli, y más allá, en cambio, un ala baja en estilo de motel neoclásico moderno.]

edificios comunes absuelven su función principal sino vehiculan otros significados hasta convertirse en fetiches populares⁷.

Aunque con unas substanciales diferencias, *Canciones Tristes* seguramente se conforma a esta nueva concepción de la ciudad postmoderna y, por eso, creo que todas estas premisas teóricas nos ayuden a entender en qué marco cultural se inserta el espacio literario creado por Rodrigo Fresán. Del escritor argentino, nacido en Buenos Aires en 1963, o sea durante el Boom de la novela hispanoamericana, podemos dar tres datos biográficos que bien justifican los rasgos recurrentes en su obra: su formación artística leyendo y conociendo los clásicos del Boom; el hecho de haber vivido en tiempos de dictadura militar en Argentina; y su autoexilio en España en 1999. Justo como Roberto Bolaño, Fresán decidió trasladarse a Barcelona, desmarcándose simbólicamente de su patria y empezando a definirse, con actitud declaradamente cosmopolita, como un ciudadano del mundo. Sin embargo, aunque trate de disimular su argentinidad, resulta imposible no encontrar profundas alusiones a su patria en toda su obra: es suficiente citar el título de su primer libro, *Historia Argentina*, para averiguar que la dramática historia del país latinoamericano influye muchísimo en el imaginario de Fresán. En *Historia Argentina*, un libro de relatos, cuya característica común son personajes y hechos (reales o ficticios) que remiten inexorablemente al periodo de las dictaduras militares argentinas, se nombra dos veces un lugar misterioso que en realidad no existe y no se encuentra en ningún mapa⁸: *Canciones Tristes* (otras tres veces aparece en la forma anglosajona de *Sad Songs*). A un personaje se le ocurre la idea para su nueva novela paseando por sus bosques, mientras que otro personaje que recuerda su “historia argentina” ahora vive y nos cuenta su problemática existencial desde *Sad Songs* en Iowa, o sea de un lugar lejano que se convierte en el estereotipo de la deslocalización del recurso de la ciudadela literaria. Hasta se alude a un barco abandonado en esta ciudad, en una especie de guiño nostálgico al célebre galeón español de *Cien años de soledad*. Estas apariciones del espacio literario de Fresán aquí representan tan solo un bosquejo, sin embargo cabe

⁷ Justo Jameson habla del célebre que Westin Bonaventure, el hotel de Los Ángeles que se ha convertido en un “popular building, visited with enthusiasm by locals and tourists alike” [edificio popular, visitado con entusiasmo por los turistas y también por los autóctonos] (Jameson, 2005: 39). También Venturi, Scott Brown y Izenour llegan a la misma conclusión cuando afirman que “architecture in this landscape becomes symbol in space rather than form in space” (Venturi; Scott Brown; Izenour, 1977: 13). [La arquitectura de este paisaje se convierte en símbolo en el espacio más que en forma en el espacio.]

⁸ En los agradecimientos de su segunda obra, *Vidas de santos*, Rodrigo Fresán comenta:

Y lo cierto es que ahora, con la perspectiva de los años y de los libros, me alegra descubrir el inequívoco efecto de contagio e influencia radiactiva de *Vidas de santos* en todo lo que hice después: aquí se inaugura la siempre en movimiento *Canciones Tristes* (sucesivas encarnaciones de *Historia argentina* me permitieron retro-fundarla allí; pero, lo confieso, se trató de un tramposo efecto especial); [...] (Fresán, 2005: 296)

Efectivamente, *Canciones Tristes* surge por primera vez en *Vidas de santos*. Sin embargo, en las sucesivas ediciones (como la que se utiliza y cita en este trabajo) de *Historia argentina*, Fresán retro-funda este espacio literario en su primera obra.

señalar el comienzo de una tendencia que llegará a su máxima expresión en otros textos del escritor: en una obra con muchos aspectos autobiográficos, para hablarnos de su propio pasado argentino, Rodrigo Fresán no se refiere directamente a los lugares reales de su infancia sino advierte la necesidad de reinventarlos en una ciudad imaginaria como Canciones Tristes.

Su segunda obra, *Vidas de Santos*, se compone de relatos cuyo argumento central es el tema religioso presentado, de toda manera, con un actitud caricatural y burlona. En éstos el uso de la ciudad imaginaria se hace muy insistente y significativo. Sólo hay dos relatos en los que no aparece mientras que, en los demás, su presencia llega a ser casi obsesiva. A veces está concebida como un lugar fúnebre, en otros es la sede de un Hotel donde ocurren unos episodios siniestros y apocalípticos. Puede convertirse en el lugar de una épica batalla donde se martirizó a un (ficticio) héroe mexicano o conformarse como una zona remota y aislada donde las comunicaciones han sido cortadas. Es, sobre todo, un lugar del origen, del recuerdo y del refugio. O, utilizando las palabras del narrador de un relato:

Tuve la soberbia, sí, de considerarme perdonado y de pensar que Canciones Tristes sería el apropiado santuario donde cicatrizarían mis faltas. (Fresán, 2005: 60)

Quien habla es el narrador del cuento *El descenso a los cielos* que en su juventud vivió unas experiencias oscuras y místicas (fue el mejor amigo de un tal Sebastián Coriolis, asesino en serie con raros intereses religiosos) y que, en el presente, advierte la pesada herencia de su pasado. Es muy sugestiva, entonces, la idea de este lugar donde curar las heridas, donde arreglar las cuentas pendientes con la historia. Fresán habla de cicatrizar faltas y eso bien puede recordarnos su problemática relación con la dramática historia de su país que se presenta silenciosamente (por ejemplo, a través de personajes típicos de la dictaduras como militares, padres desaparecidos, exiliados, etcétera) en sus obras como una llaga abierta y que puede aliviarse sólo en ese remoto espacio literario.

Hay que observar que gran parte de las “nuevas” ciudades imaginarias establecen una relación – de similitud o contraposición – con ciudades reales. Si pensamos en las parejas Santa Teresa/Ciudad Juárez o Río Fugitivo/Cochabamba, nos parece natural preguntarnos, primero, si esta ya es una primera diferencia con las ciudades fundadas en el Boom y, segundo, a qué ciudad corresponde Canciones Tristes. La primera cuestión es bastante compleja y tal vez no tiene una solución. Geolocalizando sus espacios literarios, escritores como Paz Soldán o Bolaño parecen oponerse o, por lo menos, no conformarse con la idea de la gran ciudad continente idealizada por el fervor panamericanista de los sesenta. Por un lado las aspiraciones y las historias que van a parar en estas ciudades son más personales e individuales, por otro tenemos espacios literarios más marcadamente regionales (o nacionales), localizados, definibles y, tal vez, más verosímiles.

De todas formas, Canciones Tristes parece eludir esta cuestión pues no tiene su perfecto doble especular en la realidad. Entonces, ¿dónde está (u igual dónde no está)

Canciones Tristes o Sad Songs o Chansons Tristes? Irónicamente el mismo Fresán parece advertirnos cuando, en *Vidas de santos*, habla de “un lugar llamado Canciones Tristes – no, ni siquiera intentes buscarlo” (Fresán, 2005: 149). No obstante esta admonición, intentamos dar una respuesta, empezando justamente con las palabras del escritor argentino. En una entrevista a la revista *Clarín*, el mismo Fresán afirmó:

A algunos les parecerá un acierto estilístico o estético, pero para mí es algo fundamentalmente cómodo, en el sentido de que cada vez que necesito que aparezca Canciones Tristes en el mapa la hago aparecer y estoy en casa. Hilando fino, Canciones Tristes remite a Buenos Aires. Buenos Aires es un poco así, una ciudad construida en base a una cierta esquizofrenia / parque temático en ruinas, donde hay barrios que parecen de Londres, otros de París, otros de Madrid. Si bien el verdadero núcleo fundacional de Canciones Tristes es una ciudad de la Patagonia, Viedma, donde iba a pasar mis vacaciones de chico. Pero eso no me ha impedido que de repente Canciones Tristes sea un campo de concentración alemán o un barrio de Hollywood o un barco o un cine. Básicamente es un talismán privado. Canciones Tristes es una especie de ciudad voladora. (Ordovás, 2007)

En otras entrevista publicada por la revista chilena *Bifurcaciones* añade:

Canciones Tristes surge de una necesidad de casi cualquier escritor – le pasa a Faulkner con Yoknapatawpha County, o a John Cheever con Shady Hills o Bullet Park o esos barrios suburbanos- de inventarse un lugar donde trascurren exclusivamente tus cosas. Aunque parezca mentira, inventarte una ciudad o inventarte un barrio o inventarte un país, siendo un lugar imaginario, vuelve mucho más sólidas tus ficciones, porque sabes que es un lugar estrictamente tuyo y donde tú escribes la ley y la rompes. Canciones Tristes, ya desde el nombre, evidentemente tiene una especie de sonoridad con Buenos Aires – pero no lo es. La inspiración original de Canciones Tristes es una ciudad-pueblo de la Patagonia, Viedma, donde yo iba todos los veranos. Mi padre nació ahí. Mi tía también. Está a 60 kilómetros de una zona llamada La Lobería, una zona de acantilados, y esa atmósfera aparece en Canciones Tristes. Las primeras apariciones de Canciones Tristes son claramente patagónicas. Incluso en *Esperanto* también aparece la Patagonia. Pero luego me di cuenta que Canciones Tristes está también contaminada por Buenos Aires. (Tironi, 2006)

En estas dos respuestas quedan condensados muchos aspectos claves para la creación literaria de la ciudad de Fresán. Antes de todo se trata de un espacio privado, un talismán, que el escritor evoca cuando más lo necesita. El hecho de ambientar sus historias en una ciudad imaginaria le ayuda a conferir más solidez a su ficción, aunque, como veremos hay muchas más cosas que descubriremos en el análisis de cada obra. Lo que, sin lugar a dudas, aparece claro es que Canciones Tristes no tiene un contrapunto geográfico-existencial estático como, por ejemplo, Santa Teresa de Bolaño. El escritor nos cuenta como la fundación de su ciudad “voladora” ha sido influenciada por Viedma en Patagonia, aunque es inevitable una lógica contaminación por Buenos Aires⁹, que en larga medida influencia también el nombre de este espacio

⁹ Una connotación patagónica de este lugar imaginario la deducimos cuando un personaje de *Vidas de santos* habla de una “ruta que salía de Canciones Tristes y mil kilómetros más tarde llegaba a la ciudad capital” (Fresán, 2005: 245), o sea más o menos la distancia entre Viedma y Buenos Aires. De todas formas, hay que esperar la publicación de *Las velocidades de las cosas* en 1998 para leer explícitamente de “un

literario: los buenos aires del pasado, en este sentido, contaminados por la cultura pop y los dramas contemporáneos, se bajan de nivel, convirtiéndose en simples y más actuales cancionetas tristes. De toda manera, como hemos visto en las dos entrevistas la cuestión sobre una posible colocación de Canciones Tristes no se basa en la estéril contraposición entre Viedma y Buenos Aires, sino envuelve muchos otros lugares y épocas. La ciudad literaria fresaniana, entonces, no necesita de su doble especular en la realidad o, por lo menos, no tiene que referirse a una sola ciudad: el contrapunto de Canciones Tristes bien puede ser Argentina (o su recuerdo) que Fresán deslocaliza y lleva consigo por todo el mundo. Por supuesto, esta ciudad alegórica argentina tiene muchas otras características peculiares. Como he dicho, se trata de una ciudad volátil, que viaja en el tiempo y en el espacio y por eso, como no nos sorprende ver centuriones romanos en la entrada de un casino descrito en *Learning from Las Vegas*, leyendo a Fresán nos acostumbramos a sumergirnos en las atmósferas calientes de las blancas playas de Canciones Tristes para mudarnos enseguida en el desolado Iowa de Sad Songs. Efectivamente, en *Vidas de santos*, el escritor argentino cuenta muchas veces que “Qumrán dio lugar a Planicie Banderita y Planicie Banderita dio lugar a Canciones Tristes” (Fresán, 2005: 16), donde Qumrán es un valle cisjordano famoso por sus míticas ruinas, mientras que Planicie Banderita es un dique cerca Neuquén en Patagonia: eso puede sugerir un origen mítico, casi bíblico, de Canciones Tristes, que se mezcla a su ineluctable argentinidad, y remite también a la idea de la precariedad y de una ciudad que surge desde las ruinas de una civilización. Se trata también de una ciudad «que no figura en ningún mapa pero que está en todos lados y en todas las historias» (Fresán, 2005: 53) y que lleva el narrador del primer relato del libro a preguntarse:

¿Dónde queda Canciones Tristes? Ahora lo ves, ahora no lo ves. ¿Quién puede saberlo? [...] Su nombre puede cambiar. [...] Canciones Tristes – ya ha sido dicho – es el lugar donde todo comenzó y el lugar donde necesariamente todo habrá de terminar. (Fresán, 2005: 16)

Si no fueran suficientes las palabras utilizadas por Fresán en las dos entrevistas ya citadas, aquí tenemos muy claramente una declaración poética del escritor argentino que nos confiesa como, en realidad, su ciudad se desplaza en todas partes y en todas épocas, aunque es indudable su contaminación y su esencia argentina y su ambivalente papel de lugar del origen (¿Qumrán?) y de etapa final (¿Planicie Banderita, o sea Patagonia, el fin del mundo?).

En *Vidas de santos* se encuentran muchas otras caracterizaciones de Canciones Tristes que puede ser una ciudad “en coma. Inmóvil y en trance” (Fresán, 2005: 189) o, como se ha dicho, “el apropiado santuario donde cicatrizarían mis faltas” (Fresán, 2005: 60), aunque me parece muy sintomática esta cita:

chico en un pueblo de la Patagonia, en Canciones Tristes” (Fresán, 2012 A: 74), aunque hacia la mitad del libro (que se compone, otra vez, de relatos) se describe Buenos Aires “como pertinente contrapunto geográficoexistencial de Canciones Tristes” (Fresán, 2012 A: 291).

Me gusta viajar y Canciones Tristes es mi perfecto medio de transporte. (Fresán, 2005: 275)

Es importante observar como en *Vidas de santos* el interés de Fresán hacia Canciones Tristes ya sea central y casi obsesivo. Aquí se insiste en la volatilidad de la ciudad imaginaria que casi llega a ser la pequeña Argentina personal que el escritor lleva consigo en su viaje alrededor del mundo.

El tercer libro de Rodrigo Fresán es por primera vez una novela, publicada en 1995 y titulada *Esperanto*. Trata de la historia de un músico, Federico Esperanto, que tuvo cierto éxito en juventud gracias a un *hit* muy pop. En la novela el protagonista, atendiendo a un consultorio de psicoanalista, trata de recordar los hechos dramáticos de su pasado, en una espiral narrativa que lo llevará a enfrentarse con los monstruos y fantasmas de su vida (y de la historia argentina del siglo XX) cuando todos los nudos irán al peine. Se trata de una novela con muchos aspectos autobiográficos y que está en larga medida contaminada por la cultura *pop*. Ya desde el nombre del protagonista – un nombre emblemático que remite a la supuesta lengua auxiliar internacional y también por recordar el verbo *esperar* – se entiende como para Fresán el *pop* sea un esperanto cultural universal, un único lenguaje que en la contemporaneidad está difundido y hablado por todas partes.

Después del atracón de visitas poéticas a Canciones Tristes en *Vidas de santos* sería lógico suponer una continuación de esta tendencia en *Esperanto*. Sin embargo, en esta novela, no sólo no se abusa de la ciudad imaginaria, sino también ésta se queda relegada a un aparente papel marginal en la vicisitudes del protagonista. Efectivamente aquí Canciones Tristes, aunque se la nombre muchas veces, solamente es el lugar de los recuerdos del pasado. Evocando sus playas blancas (puede que se trate, otra vez, de la Patagonia), Federico Esperanto recuerda su vida anterior, cuando era feliz y cuando los tormentos metropolitanos todavía no se prefiguraban y, además, la ciudadela se convierte en “la Canciones Tristes que inspiró «Playa Blanca»” (Fresán, 2011 A: 79), su gran éxito musical. Entonces, aquí el autor no nos presenta una ciudad “voladora”, ni atemporal. Su tiempo es bien identificable y corresponde a un pasado de la vivencia personal y se conforma como un lugar edénico, pacífico, una isla feliz a la cual Esperanto puede regresar sólo en sus recuerdos, felices hasta la intromisión en este paraíso de un monstruo (un general del ejército, origen de los dramas del protagonista) y hasta que, en otra playa (Buzios en Brasil) la trágica desaparición de su hija le cambie la vida:

La línea que comenzó a trazarse en Canciones Tristes, que tomó impulso en Buzios y que ahora encontraba el punto de cierre donde la curva se consagra como círculo. (Fresán, 2011 A: 171)

Entonces, Canciones Tristes es el punto de partida de la triste parábola de Federico Esperanto el cual, conversando con otro personaje de la cultura de la música pop confiesa:

- Me río de canciones, por ejemplo. De Canciones Tristes. (Fresán, 2011 A: 147)

Y en la misma página añade el narrador:

Había muchas cosas en las que pensar. Canciones, por ejemplo. Por primera vez en mucho tiempo, Esperanto volvía a pensar en canciones. En muchas canciones que quizá, también ellas, compusieran una sola inmensa canción donde las perturbaciones de la memoria no tuvieran por qué estar necesariamente ligadas a las intermitencias del corazón. (Fresán, 2011 A: 147)

En estas dos citas se ve como Fresán juega y demuestra cierto gusto por las ambivalencias. Sirviéndose del topónimo que creó acercando dos palabras bastante comunes, y utilizándolas con o sin mayúscula, el escritor argentino crea unas líneas de muy difícil interpretación. Si a esto añadimos que “Las intermitencias del corazón” es también el título del gran éxito musical de Esperanto como solista, el juego metafórico está armado y puede ser interpretado de maneras muy diferentes (incluso puede ser considerado un pleno delirio postmoderno del autor). En realidad, conociendo la gran influencia de la música pop en la formación de Fresán, bien se puede intuir como Canciones (y las canciones) coincide en la mente de Esperanto con un pasado que, a causa de la dramática evolución de su vida, el protagonista quiso olvidar. Recuerdos, entonces, que forman parte de una única sinfonía, la de su vida, en la que música y esfera privada se encuentran y se alternan en el éxito y en la caída de Federico Esperanto.

Sin embargo esta última cita sacada de la primera novela escrita por Rodrigo Fresán nos ofrece la oportunidad de hacer una reflexión que, tal vez, pone este libro en una posición de centralidad en el discurso sobre la creación de espacios literarios en las obras del escritor argentino. Todavía no hemos planteado bien la cuestión del nombre de la ciudad imaginaria. Como ya se ha dicho, este nombre recuerda mucho, por asonancia, el de Buenos Aires y su aspecto más relacionado al mundo de la música. Si por un lado resulta interesante la sutil ironía de Fresán con el Boom ya que parece decirnos que desde su creación literaria no salen ni Macondo ni *Cien años de soledad*, sino solamente una cancioneta pegadiza y *pop*, por otro lado destaca el elemento de melancolía que el escritor argentino remarca también en el nombre de su ciudad literaria. Entonces una novela como *Esperanto*, que trata de un músico cuya historia resulta indeleblemente marcada por los dramas de su país (este elemento me hace percibir la novela como la obra con más elementos autobiográficos entre las de Fresán) debe ser muy estrechamente relacionada con la gestación de Canciones Tristes. Federico Esperanto, tal como el escritor que lo creó, es un cantor triste, víctima y perseguido por la historia. Su dolor y su tristeza sólo se alivian en la música y en los recuerdos del pasado que residen en las playas blancas de esta ciudad imaginaria. Quizás no se encuentre aquí, en este libro, el núcleo fundacional de Canciones Tristes que casi llega a ser el lugar donde se esconde el repertorio mítico de los *hits* del mismo Rodrigo Fresán. De toda manera, hay que preguntarse también qué vino antes: ¿fue la ciudad de Canciones Tristes que inspiró *Esperanto* o fue la idea de escribir un día esta novela sutilmente autobiográfica que indujo Fresán a fundar su ciudad literaria?

Después de una novela tan breve e intensa como *Esperanto*, en 1998 Fresán publica *La velocidad de las cosas*, un libro de relatos¹⁰ que se convierte en su mayor éxito. En esta obra, Rodrigo Fresán parece alcanzar su madurez literaria y sus relatos se hacen aún más densos, complejos y de difícil comprensión, entrelazándose entre sí y presentándonos personajes provenientes de otras obras del escritor que aparecen como figurantes en este libro. Canciones Tristes refleja esta complejidad y vuelve a ser volátil, polifacética y atemporal. En *La velocidad de las cosas*, el recurso a este espacio literario se hace sistemático y obsesivo, la ciudad se construye y se deconstruye, de repente aparece y desvanece en el cuento siguiente. Ya hemos visto como en este libro, se afirma un origen patagónico de Canciones Triste. En otro pasaje el narrador del relato *Última visita al cementerio de los elefantes*, que trata de la historia de dos arqueólogos, describe de esta manera el lugar donde vivía con su abuela:

Vivíamos, además, en un sitio al que calificarlo de enloquecido sería hacerle un favor [...]. Vivíamos en una ciudad de la Patagonia llamada Canciones Tristes. (Fresán, 2012 A: 363)

Patagonia, lugar de las vacaciones juveniles de Fresán, se convierte en un espacio delirante y postmoderno donde, según lo que testimonia el narrador, podía aparecer un personaje muy parecido a Jesucristo con anteojos oscuros o donde milagros y catástrofes se alternaban con aparente normalidad (Fresán, 2012 A: 363-364). Canciones Tristes en este libro es también el contrapunto geográfico-existencial de Buenos Aires pero igual se encuentra en Florida o en Iowa, aunque el escritor precise, hablando del protagonista del relato *Chivas Gonçalves Chivas: el fino arte de redactar necrológicas*:

Un hombre felizmente encerrado en el laberinto de una Fundación en las afueras de un sitio llamado Sad Songs, Iowa, USA. Un sitio que no aparece en ningún mapa. (Fresán, 2012 A: 522)

Entonces, puede tener una colocación en uno de los estados menos conocidos de Estados Unidos para indicar que, en realidad, su localización no tiene mucha importancia. Una paradoja a la que, en *La velocidad de las cosas*, el lector ha de acostumbrarse para no perderse en el laberinto construido por el cartógrafo Fresán, que unas páginas después añade:

Ahora que estoy en Canciones Tristes – ahora que sé que Canciones Tristes existe, que soy su único habitante y que ya no volveré a salir de ella – puedo comprenderlo: escribir no ha sido más que el tortuoso intento de traer, de a pedazos, algo de lo que ocurre allí. [...] Canciones Tristes está en todas las partes del mundo y todas las partes del mundo están en Canciones Tristes. Imposible perderse allí. [...] Yo soy, apenas, un Extranjero que se quedó a vivir en Canciones Tristes porque cada lugar que conoció – no importan su latitud o longitud – inmediatamente fue devorado por Canciones Tristes. (Fresán, 2012 A: 573-574)

¹⁰ Sin embargo la omnipresencia de unos personajes y de unos temas nos plantean la duda de que se trata efectivamente de una novela cuya secciones no pueden ser consideradas relatos independientes.

Este pasaje nos ayuda a observar como Canciones Tristes haya conquistado un papel central, casi protagónico, en este libro de relatos. Fresán – probablemente divirtiéndose con otra exageración – reconduce toda su creación literaria a un intento de contar lo que ocurre en Canciones Tristes, bien sabiendo que este lugar existe y que se queda como un espacio privado del escritor.

Esta ciudad literaria en muchos relatos vuelve a ser el lugar “otro” del recuerdo y de la memoria y que, por eso, se presenta como un lugar devorador que incluye todos los demás lugares o los atrae como un imán o un *aleph* borgesiano. Otra vez, está por toda parte o todas las partes están en Canciones Tristes, que en unos relatos llega a ser un lugar donde ir a encontrar respuestas o, por lo menos, a buscarlas. Es, entonces, la etapa final de un viaje, un lugar suspendido, inmaculado y delirante. Por último, *La velocidad de las cosas* es la obra en la que la deslocalización *pop* y postmoderna de la ciudad imaginaria llega a su máxima expansión, permitiendo al escritor de llevar consigo por todas partes el recuerdo melancólico de Argentina.

Esta tendencia a la utilización masiva del recurso, de toda manera, se interrumpe con la siguiente obra escrita por Rodrigo Fresán. Se trata de *Mantra*, una novela publicada en 2001, sobre Ciudad de México y sobre un personaje llamado Martín Mantra, el hijo prodigio y maldito de la dinastía Mantra, heredero de un imperio mediático, que se convertirá en director de cine y en líder de un grupo terrorista de ex luchadores mexicanos. Dividida en tres partes, la novela desarrolla su núcleo fundamental en el D.F. y por eso otros lugares se hacen cargo de significados y atenciones muy marginales. Se habla, entonces, de la escuela frecuentada por el protagonista, titulada a un supuesto héroe de “la Batalla de Canciones Tristes” (Fresán, 2011 B: 24) y se alude a esta ciudad como al lugar donde ocurrió lo que vino antes de los hechos narrados en la novela. En la segunda parte, nunca se habla de Canciones Tristes. El protagonista viaja a Francia y por eso, la ciudad literaria sólo aparece en su forma francófona Chansons Tristes y se conforma como el lugar de la infancia para el narrador de esta sección de *Mantra*. Fresán se inventa un supuesto “Código Chansons Tristes” preservado en el Museo de Chansons Tristes (Fresán, 2011 B: 182-183), a confirmación de la sensación que este espacio desempeña un papel de guardián cada vez más obsoleto de la memoria y de los recuerdos más remotos, como un archivo de la memoria colectiva. La ciudad imaginaria viaja también por Estados Unidos (en su habitual versión Sad Songs), se convierte en el pueblo fronterizo de Rancheras Nostálgicas (Fresán, 2011 B: 293) y, hacia el final, jugando con las palabras, llega a ser Rancheras Melancólicas:

[...] Rancheras Melancólicas (esa oscuridad brillante, ese lugar, la sospecha de que Luvina o Comala son mutaciones, planos alternativos, versiones paralelas que acabarán tocándose de este sitio que no figura en los mapas porque cartógrafo que se acerca a él, cartógrafo al que dejan ciego para que no pueda ver lo que va a suceder ahora, no en la tierra sino en el cielo). (Fresán, 2011 B: 361)

Este pasaje nos sorprende mucho si pensamos en la marginalidad de la ciudad imaginaria que se puede observar en toda la novela. Aquí no sólo aparece un

homenaje de Fresán a Juan Rulfo y a sus creaciones literarias, sino también destaca un intento bastante claro de instaurar un diálogo – cuyo centro será *Canciones Tristes* – justo entre Comala y Luvina. Estas dos ciudades imaginarias fundadas por Juan Rulfo, bien representan las dos caras de la definición de espacios literarios. Luvina es un purgatorio, un lugar suspendido que espera una redención que nunca llegará. Se trata, de todas formas, de la transfiguración de un espacio real, descrito realísticamente y con énfasis en la aspereza de la desolada provincia mexicana, mientras que Comala es un lugar por muchos aspectos distópico. Los ciudadanos son muertos y este lugar es pura imaginación y se conforma como una tierra simbólica de la identidad mexicana. Si la reinención de Luvina¹¹ representa la opción más comprometida y de denuncia, en Comala nos enfrentamos con una reflexión sobre el poder re-interpretativo de la literatura: superando la imitación del espacio real, el escritor se propone resolver la cuestión de la identidad mexicana, creando un espacio *ex novo*. *Canciones Tristes* (o *Rancheras Melancólicas* en este caso), según Fresán, es el lugar donde estas dos opciones llegan a tocarse. Es una tierra del medio, que une estas dos “versiones paralelas”, dos opciones entre las cuales queda en suspenso el escritor-cartógrafo.

A pesar de la importancia de este pasaje no aparecen en la novela otros elementos que profundicen la cuestión identitaria o pongan de relieve la importancia de la ciudad imaginaria en el discurso literario de Fresán. Aquí la creación de un espacio se reduce a un asunto muy marginal o una risa melancólica del escritor argentino, el cual parece haber encontrado otros lugares donde mudarse con sus personajes e historias (en este caso México y el D.F.). Esta impresión parece confirmarse en la sucesiva obra: *Jardines de Kensington* de 2003. No sólo aparentemente parece ir acabándose la gran temporada de *Canciones Tristes*, sino también la del Fresán cuentista (de hecho, *La velocidad de las cosas*, de momento, es el último libro de relatos del escritor y, efectivamente, es la última obra en la que utiliza con una cierta frecuencia su ciudad inventada), al tratarse de una novela ambientada en el Londres de James Matthew Barrie y, paralelamente, en la misma capital británica en los Sesenta. De hecho *Jardines de Kensington* construye un paralelismo entre la vida del célebre inventor de Peter Pan y otro personaje, Peter Hook, que vive casi un siglo después y parece ser la transposición (post)moderna de Barrie. Igual que éste, Hook es escritor e inventa un personaje, Jim Yang, que (también por la asonancia de su apellido) recuerda mucho al famoso niño que nunca creció. Por eso la novela se compone de la narración de las vidas paralelas de los dos escritores (uno real, el otro ficticio) como homenaje a otro escritor que Fresán admira y casi como un intento de volver a escribir su historia con todas las contaminaciones de nuestra época. Por eso también en esta obra es frecuente y masiva la presencia de la cultura Pop (músicos, actores, VIP de la época) que, a través de continuas enumeraciones de nombres, hechos, canciones, álbumes, etcétera no facilitan la lectura de muchas páginas de la novela. En este contexto, sin embargo, poco espacio queda para *Canciones Tristes* que se encuentra marginada (como *Sad Songs*) a simple pueblo nombrado pocas veces (menos de diez

¹¹ Luvina no es propiamente una ciudad imaginaria ya que en México existe un pueblo con este nombre.

en toda la novela) frente a la monolítica presencia de la capital inglesa. Fresán sólo dice que Sad Songs es un lugar al que se llega en tren desde Londres (Fresán, 2011 C: 108) y donde se encuentra Neverland (la mansión familiar de Peter Hook). Si por un lado, destaca aquí la ironía del escritor que juega con los topónimos y nos hace pensar que si Neverland existe en Sad Songs, esto puede significar también que Sad Songs ya no va a poder existir, sino en la tierra del “nunca jamás”, por otro lado resulta interesante observar como la perspectiva se ha invertido y ahora la ciudad imaginaria de Fresán se conforma como el lugar “real” donde se encierra la utopía de Neverland.

La penúltima obra escrita y publicada por Rodrigo Fresán es la novela *El fondo del cielo* del 2011. Se trata de un texto bastante breve dividido en tres partes y que bien se podría definir como una especie de apología de la ciencia ficción: en la primera parte se cuenta la historia de dos primos, Ezra Leventhal y Isaac Goldman, apasionados de ciencia ficción hasta el punto de fundar un grupo de “aficionados” (llamado Los Lejanos), que se enamoran de un “chica rara” (es curioso como Ezra – nombre que remite a un poeta como Ezra Pound – al final renuncie a su pasión y apueste por la ciencia, mientras que Isaac – homónimo de Newton – continúe a dedicarse a la ficción pura); la segunda parte es narrada por un habitante de otro planeta (Urkh 24) que, enamorado de la especie humana, observa el fin de nuestro planeta y nos lo cuenta con matices más melancólicos y amorosos que apocalípticos; en la última parte reaparece la “chica rara” y nos damos cuenta de que ella misma sirvió como puente entre el extraterrestre y nuestro planeta y que su misión era la de traer visiones de un mundo a otro. Si tratamos de encontrar una posible evolución de Canciones Tristes en esta obra, hay que decir que nunca aparece en su forma tradicional sino solamente en su versión anglófona de Sad Songs. Sin embargo lo que se puede percibir leyendo la novela es que la atención y la ambientación ya no se centran en ciudades (reales o inventadas), sino más bien en planetas. En *El fondo del cielo*, Fresán deconstruye su refugio literario urbano y se crea otro planeta, aún menos vinculado a la leyes humanas. En un entrevista para el blog literario *La periódica revisión semanal*, a la pregunta “¿Qué está pasando en Canciones Tristes?”, contesta:

Muchas cosas. Con solo decir que ahora Canciones Tristes está en otro planeta. (Santander; Abadía, 2008)

Y, justo en *El fondo del cielo*, describe de esta manera Urkh 24, su nueva creación literaria:

Había una vez un planeta que – por motivos de funcionalidad narrativa – yo he bautizado como Urkh 24, o si se prefiere, Aquel-Lugar-Donde-Se-Dejan-Oír-Las-Melodías-Más-Desconsoladas. (Fresán, 2011 D: 243)

Entonces Urkh 24 se llamaría así sólo por exigencias narrativas, o sea se trata de otra literalización del recurso a la ciudad imaginaria que depende del género en el que se inserta la novela, o sea la ciencia ficción y resulta muy interesante observar como

ahora, en *El fondo del cielo* sea justo la expansión planetaria de Canciones Tristes el punto privilegiado desde el cual se observa la Tierra, o sea la realidad.

Entonces, la pequeña y originariamente patagónica ciudad de Fresán ha cumplido su viaje a través de toda la Tierra y toda su historia y ha ido a parar a otro planeta. Esta consideración casi nos sugiere una nueva explosión del fenómeno, que desborda completamente el límite de lo terrenal. De hecho, este espacio de la posibilidad (Canciones Tristes/Urkh 24) curiosamente es el único que sobrevive en *El fondo del cielo*, mientras que la Tierra, el planeta real, se agota y encuentra su inexorable apocalipsis. El mensaje parece casi una declaración de amor por la literatura cuyos espacios y cuya memoria serán los únicos elementos que nos salvarán (por la vía de la ciencia ficción).

En los cinco años que trascurren desde la publicación de *El fondo del cielo* hasta la de *La parte inventada*, Fresán no se ha quedado callado, siendo muy activo en su actividad de corresponsal del diario *Página 12* y de otros periódicos, participando a conferencias y presentaciones y escribiendo de manera constante y prolífica en su blog literario¹². En 2012 publica un estudio crítico cuyo título será el mismo de su última novela (*La parte inventada*) en el que se menciona Canciones Tristes cuando, al hablar de *Historia argentina*, Fresán repite y reformula lo que dijo en muchas otra entrevistas:

En ese primer libro también aparece por primera vez – y ha reaparecido en lo que fui publicando desde entonces – un lugar que está en todas partes y que se llama Canciones Tristes y que, más allá de la inevitable resonancia que lo hace sonar parecido a Buenos Aires, yo nuevo y hago aparecer en varios puntos del mapa. Así, Canciones Tristes puede ser una playa de la Patagonia, un campo e concentración en Alemania, un barrio en las afueras de Los Ángeles, una zona de pruebas de armamento atómico en el desierto de Nebraska y, en mi novela *El fondo del cielo*, incluso otro planeta. Todo esto para decir que uno escribe para eso: para abolir fronteras, para viajar lejos sin moverse demasiado, para tener otra vida. (Fresán, 2012 B: 33)

Fresán declara expresamente lo que ya habíamos intuido del análisis textual de sus obras, o sea nos habla de un espacio que le sirve para abolir fronteras, viajar más libremente con su mente y no tener vínculos, remite a este espacio de la creación como verdadera patria del escritor pero, como veremos, este viaje “literario” no es perfectamente libre, y todas estas visitas a Canciones Tristes están profundamente relacionadas con la historia personal del mismo Fresán.

Para confirmar esta idea, el instrumento más útil puede ser justamente *La parte inventada*, la novela recién publicada por el escritor argentino y por él mismo definida como su novela total¹³. Se trata de una obra bastante compleja que trata de responder de una manera hipertrófica (pero al fin y al cabo incompleta) a la pregunta *¿cómo*

¹² Véase <http://rodrigofresan.megustaescribir.com>. En este blog, en el que habla casi cotidianamente de asuntos de la actualidad y de los episodios de la vida de cada día de un hombre cualquiera (llamado Rodríguez), alter ego virtual del mismo Fresán, nunca se menciona la ciudad de Canciones Tristes (la única ciudad ficticia que se menciona es la Gotham City de Batman en ocasión de la salida en los cinemas de *The dark knight rises*).

¹³ Lo dijo el mismo Fresán presentando *La parte inventada*, el día 20 de febrero de 2014 en la librería la Central de Barcelona.

funciona la mente de un escritor? o, mejor dicho, intenta explicar cómo se le ocurre a una persona la idea de ser escritor. Por eso, la novela no puede ocultar sus evidentes aspectos autobiográficos y resulta bastante obvio que el Escritor – personaje central en todas las partes del libro – constituye la transposición literaria del mismo Fresán, aunque añadiendo hecho ficticios y características distorsionadas. En este sentido, *La parte inventada* bien se inserta en el género de la autoficción, dándonos una versión amplificadora y seguramente ficcionalizada del autor argentino. La novela se divide en secciones cuyo hilo conductor común es la experiencia de escribir y lo que ésta significa para Fresán: en una se habla de su infancia y relación con los padres; en otra hay un escritor hipocondríaco en Barcelona; en otra se habla de las dificultades que Francis Scott Fitzgerald encontró al publicar *Tender is the night*; en otra se habla de la vida de la hermana del Escritor y de su relación con la familia de su novio, una familia muy parecida a la que constituye el núcleo fundamental de otra grande novela fresaniana como *Mantra*; etcétera. Entonces, se trata de una panorámica vertiginosa sobre el mismo acto de escribir en la que “la parte inventada” llega a ser la más importante, la que cuenta lo que debería haber ocurrido pero no ocurrió, la que, finalmente, es más “verdadera” y tiene más sentido que la misma realidad.

Esta larga premisa nos ayuda a entender como, aunque *Canciones Tristes* se nombra explícitamente muy pocas veces en esta novela, su importancia y su significado adquieren un sentido profundo y relevante en una obra en la que se valoran por encima del principio de referencialidad las partes inventadas de los productos literarios. La ciudadela inventada por Fresán sólo la nombra Penélope – la hermana del escritor – como el lugar «donde su hermano pasó unas vacaciones junto a sus padres» (Fresán, 2014: 237), pero es el concepto mismo de recrear algo que ya existe dándole una forma más “verdadera” en la ficción que nos la hace percibir como un elemento imprescindible de la novela. *Canciones Tristes* aquí sigue siendo la parte inventada a la que Rodrigo Fresán nunca quiere renunciar, para tratar de dar una forma inteligible a su pasado, o para llevárselo consigo como el maletín que el muñequito de lata de la portada del libro (otra presencia recurrente en la novela que, por eso, se puede considerar como una evolución o como otra representación de la misma *Canciones Tristes*) agarra firmemente con su mano.

Después de este *excursus* sobre las apariciones de *Canciones Tristes* a lo largo de todas las obras de Fresán, me parece esencial hacer unas observaciones sobre el significado general de la cartografía imaginaria para el escritor argentino. La primera cuestión que me parece que valga la pena plantear es la de la relación (de continuidad o de rechazo y oposición) de *Canciones Tristes* con los antecedentes ilustres como Macondo, Santa María o Comala. El mismo Fresán, hace muy poco tiempo, en una conferencia impartida en la Universidad de Málaga habló de su experiencia de relectura del gran clásico del Boom *Cien años de Soledad* (texto canónico por lo que concierne la prolífica estirpe de las ciudades imaginarias) y dijo de Macondo:

Así, la idea de una supuesta batalla contra *Cien años de soledad* es absurda. Macondo no es el enemigo. Macondo es, nada más y nada menos, la felicidad de no tener que escribir y describir a Macondo, porque ya lo hizo otro, antes, y de la mejor manera posible. (Fresán, 2013: 13)

Este “Macondo no es el enemigo” me parece un excelente punto de partida para nuestra reflexión. Más allá de la declaración que no esconde cierto alivio por no tener que emprender una tarea del calibre de la escritura de una novela como *Cien años de soledad*, Fresán no parece proseguir con la obra de deconstrucción del gran espacio literario del Boom que se proponía en los años de McOndo. Las ciudadelas literarias siguen apareciendo en las novelas hispanoamericanas contemporáneas, constituyendo un signo de continuidad entre los maestros del Boom y la nueva generación de escritores del cono sur. Después del empuje crítico mcondista, de toda manera, estos espacios imaginarios no parecen ni haberse clausurado ni, por otro lado, haberse convertido en algo nuevo o innovador. Es decir, la primera impresión que se puede sacar de *Canciones Tristes* si la miramos desde lejos, es que se revele como el eco melancólico del recuerdo de la gran temporada de la cartografía literaria para un escritor desarraigado. Siempre en su conferencia en Málaga, hablando de sus libros, Fresán dijo justamente:

Lo que sí sigue habiendo en ellos es un territorio llamado Canciones Tristes que – mezcla exacta de guiño y parodia – puede aparecer y desaparecer en cualquier sitio y hasta en cualquier planeta. Per lo mío es, apenas, un guiño cómplice y travieso. (Fresán, 2013: 7)

Entonces, retomar los grandes espacios literarios de la imaginación y de la identidad y rebajarlos conscientemente de nivel no ha producido ningún resultado, sino una parodia éstos, un simple guiño postmoderno o un perfecto escenario postizo y volátil.

Justo la volatilidad es una característica esencial de *Canciones Tristes*, junto a la flexibilidad y a la movilidad. El hecho de que se encuentre en Patagonia, Estados Unidos o Londres resulta interesante también para observar otra peculiaridad del espacio literario de Fresán: muy a menudo se trata de un lugar “otro” con respecto de los que se cuenta en sus obras. Las historias casi nunca se desarrollan en *Canciones Tristes* que de hecho no se presenta como el lugar de la acción sino del recuerdo (muchas veces, como en *Historia argentina*, de la infancia), del pasado, de lo que no está ya o de lo que podría estar. Además, este recuerdo aparece vago o hasta inconsistente, ya que muy pocas descripciones se dan de esta ciudad. Más allá de las “playas blancas” de *Esperanto*, no se encuentran en las obras de Fresán detalles sobre la conformación física de las calles o los edificios de *Canciones Tristes* que, de hecho, se describe sólo como un mosaico a través de la yuxtaposición de imágenes que proceden de la cultura *pop*. Sin embargo, entre todas estas imágenes creo que gran importancia se debe conferir al recuerdo de Argentina que, como he dicho, Fresán lleva consigo en su ciudad volátil.

Justo este matiz identitario argentino de *Canciones Tristes* nos sugiere una hipótesis interpretativa de la cartografía imaginaria en las obras de Fresán que creo nos

permite valorarla en la justa manera. En este sentido, resultan significativas las tres informaciones fundamentales que hemos visto sobre la vida del escritor argentino: su formación leyendo los grandes maestros del *Boom*, su dramática historia personal y el intento de desmarcarse de su patria trasladándose a Barcelona. Estos datos biográficos no pueden no contaminar también la creación de *Canciones Tristes*. Como su creador esta ciudadela errante advierte el peso de la represión, del silencio. Aunque siga apareciendo por todas partes no puede renunciar a su identidad argentina con todas las dramáticas experiencias que lleva consigo. *Canciones Tristes* en este sentido construye un puente simbólico con la ciudadela del continente del Boom, aunque su intento identitario sea más débil y se base esencialmente en el recuerdo nostálgico del pasado que vuelve a presentarse de manera multiforme, esporádica y desdibujada.

Por supuesto, se encuentra también cierto sentido lúdico y burlesco en la creación de *Canciones Tristes*. Como he dicho, el mismo Fresán conoce muy bien estereotipos como el del escritor hispanoamericano vagabundo, el de la víctima de la dramas históricos, el del novelista desarraigado del post-Boom y parece jugar con ellos como si fueran unos membretes “textualizados” y notorios. Por eso, nos los presenta quitándole peso y dramatismo en la construcción de ciudad imaginaria que se divierte a crear y que se parece a un Luna Park identitario.

En conclusión, creo que existan los presupuestos para considerar estas representaciones multiformes del espacio literario de Rodrigo Fresán como el espejo más fiel de la identidad de un joven literato hispanoamericano que vivió su dolorosa “historia argentina”, que tuvo una instrucción cosmopolita leyendo y apreciando no sólo los clásicos hispanoamericanos sino también de otras culturas y géneros (por ejemplo la ciencia ficción) y que, jugando con su pasado y con su herencia cultural con consciente y brillante ironía, decidió construirse su propio lugar sin límites de tiempo y de espacio. Un calderón donde todo puede coexistir, el fruto cambiante de la arquitectura postmoderna, el recuerdo melancólico de Argentina, un espacio que sólo tiene cabida en la literatura, un parque temático en ruina donde se encuentran celebridades pop y fantasmas de la historia del siglo XX.

BIBLIOGRAFIA

- ABAD FACIOLINCE, HÉCTOR (2012): *Angosta*, Barcelona: Booket. [De este texto se ha utilizado la versión *kindle*]
- AMENDOLA, GIANDOMENICO (2000): *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*, Madrid: Celeste Ediciones.
- AMENDOLA, GIANDOMENICO (2003): *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Milano: Laterza.
- BAUDRILLARD, JEAN (1981): *Simulacres et simulation*, Paris: Éditions Galilée.

- BOLAÑO, ROBERTO (2004): *2666*, Barcelona: Anagrama.
- CESERANI, REMO (1997): *Raccontare il postmoderno*, Torino: Bollati Boringhieri.
- (1999): “El narrador selvaje”, *Ecos*, diciembre 1999, Planegg: Spotlight Verlag.
- FRESÁN, RODRIGO (2003): *Historia Argentina*, Barcelona: Anagrama.
- FRESÁN, RODRIGO (2005): *Vidas de Santos*, Barcelona: Mondadori.
- FRESÁN, RODRIGO (2011 A): *Esperanto*, Barcelona: Mondadori.
- FRESÁN, RODRIGO (2011 B): *Mantra*, Barcelona: Mondadori.
- FRESÁN, RODRIGO (2011 C): *Jardines de Kensington*, Barcelona.
- FRESÁN, RODRIGO (2011 D): *El fondo del cielo*, Barcelona: DeBolsillo.
- FRESÁN, RODRIGO (2012 A): *La velocidad de las cosas*, Barcelona: DeBolsillo.
- FRESÁN, RODRIGO (2012 B): “La parte inventada”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 733, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-parte-inventada/>
- FRESÁN, RODRIGO (2013): “*Boomtown* o Diario para una relectura de *Cien años de soledad* y apuntes para un proyecto de serie para la HBO”, Conferencia impartida en Universidad de Málaga (UMA) el 8 de noviembre de 2012, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/boomtown-o-diario-para-una-relectura-de-cien-anos-de-soledad-y-apuntes-para-un-proyecto-de-serie-para-la-hbo/>
- FRESÁN, RODRIGO (2014): *La parte inventada*, Barcelona: Random House.
- FUGUET, ALBERTO; GÓMEZ, SERGIO (eds.) (1996): *McOndo*, Barcelona: Mondadori.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL (2011): *Cien años de soledad*, Barcelona: DeBolsillo.
- MORETTI, FRANCO (2005): *La letteratura vista da lontano*, Torino: Einaudi.
- ORDOVÁS, JULIO JOSÉ (2007): “Rodrigo Fresán, entre fantasmas y ciudades voladoras”, *Revista Clarín*, enero 2007. www.revistaclarin.com/697/rodrigo-fresan-entre-fantasmas-y-ciudades-voladoras
- JAMESON, FREDRIC (2003): “Future city”, *New Left Review*, núm. 21, mayo-junio 2003.
- JAMESON, FREDRIC (2003): “Fear and loathing in globalization”, *New Left Review*, núm. 23, septiembre-octubre 2003.
- JAMESON, FREDRIC (2005): *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Durham: Duke University Press.
- PAZ SOLDÁN, EDMUNDO (2001): *Sueños digitales*, Madrid: Alfaguara.
- PAZ SOLDÁN, EDMUNDO (2001): *La materia del deseo*, Madrid: Alfaguara.
- PAZ SOLDÁN, EDMUNDO (2004): *El delirio de Turing*, Madrid: Alfaguara.
- PAZ SOLDÁN, EDMUNDO (2008): *Río Fugitivo*, Barcelona: Asteroide.
- ROMANO DE THUESSEN, EVELIA (2000): “Literatura y lenguaje en la narrativa argentina de la década de 1990: el ejemplo de Rodrigo Fresán”, en SEVILLA, FLORENCIO; ALVAR, CARLOS (ed.): *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1998, Madrid: Castalia.
- RULFO, JUAN (1985): *El llano en llamas*, Madrid: Cátedra.
- RULFO, JUAN (2004): *Pedro Páramo*, Madrid: Cátedra.

- SANTANDER, ROBERTO; ABADÍA, MARTÍN (2008): “Entrevista a Rodrigo Fresán: la función del escritor es la de proveer historias”, *La periódica revisión dominical* [blog], 22 diciembre 2008.
<http://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/2008/12/22/entrevista-a-rodrigo-fresan-la-funcion-social-del-escritor-es-la-de-proveer-historias/>
- TIRONI, MANUEL (2006): “Entrevista a Rodrigo Fresán: un estado de la mente hecho ciudad”, *Bifurcaciones* [online], núm. 6, otoño 2006.
www.bifurcaciones.cl/006/Fresan.htm
- VENTURI, ROBERT; SCOTT BROWN, DENISE; IZENOUR, STEVEN (1977): *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*, Cambridge: The MIT Press.
- VENTURI, ROBERT; SCOTT BROWN, DENISE; IZENOUR, STEVEN (1985): *Imparando da Las Vegas*, Venezia: Cluva Editrice.