

**Cristina Breuil**

**Université Stendhal – Grenoble 3**

**CERHIUS-ILCEA**

UNA POÉTICA TRANSGENÉRICA DE LA CIUDAD

(CÉSAR AIRA, DANIEL LINK, SANTIAGO SERRANO, ANDRÉS NEUMAN)

*In memoriam Pierre Sansot*

Modificamos los límites del barrio según nuestra sensibilidad, porque en realidad el barrio empezó a moldearnos a nosotros.

Daniel Link, *Montserrat*<sup>1</sup>.

A imagen de la literatura, el espacio urbano refleja y encierra una multiplicidad de historias y discursos. Los escritores, además de renovar constantemente el arte de narrar, han venido fundando y refundando las ciudades, y en el caso de Buenos Aires, metrópoli cosmopolita por excelencia, las obras literarias publicadas en los últimos veinte años han contribuido a multiplicar las (re)invenciones de la ciudad. En los años 1990, varios autores argentinos se han dedicado a una exploración de sus imágenes, como César Aira, cuyo ciclo novelesco urbano constituye una renovación profunda de la literatura urbana. De la misma manera, pero cada uno con procedimientos diversos, los escritores argentinos Daniel Link, Andrés Neuman y Santiago Serrano ponen en escena este espacio urbano, no sólo como espacio referencial real, sino también como pretexto para una exploración de la literariedad. Más allá de sus posibles apariencias y protagonismos en un texto, veremos en qué medida la ciudad es el espacio por excelencia de la escritura literaria no sólo como experiencia, sino también como experimento, al aspirar a una superación de los cánones de la representación. En este sentido, la fragmentación, tan característica de la ciudad y de sus representaciones literarias, resulta propicia para tantear un más allá de la forma, en un afán de subversión que parece realizarse y revelarse de manera significativa en su lectura transgénica. Así lo reflejan las obras de escritores polígrafos que no dudan en experimentar distintos géneros a lo largo de su producción (novela, ensayo, teatro, cuento, e incluso *blog*), con lo cual contribuyen no sólo a establecer puentes entre géneros a primera vista muy diferentes, sino

---

<sup>1</sup> Daniel Link, *Montserrat*, Buenos Aires, Mansalva, 2006, p. 25.

también a trastocar, ampliándola, la misma noción de género.

Analizaré las posibles articulaciones entre fragmentación y transgenericidad en su relación con un espacio urbano multifocal que desafía sus geografías y geometrías tradicionales. Verdadera aventura, la escritura parece constituirse ante todo como laboratorio de las dicotomías canónicas (espaciales y conceptuales), campo de investigación de un más allá de las coordenadas espaciotemporales comunes. Para analizar este diálogo transgenérico y entender sus alcances y su papel en la fecundidad de la literatura actual, destacaré algunas dinámicas espaciales recurrentes en algunos textos escogidos –un corpus necesariamente fragmentario constituido por la novelita de César Aira *Los fantasmas* (1990)<sup>2</sup>, inicio de su ciclo novelesco urbano en el que esboza una singular poética del barrio de Flores; la novela de Daniel Link *Montserrat* (2006), cuya escritura se realizó en paralelo y a posteriori en el *blog* del escritor, prolongando así la aventura más allá de su forma impresa y editada<sup>3</sup>; algunos poemas de Andrés Neuman reunidos en 2008 bajo el título *Década*, incluyendo poemas escritos entre 1997 y 2007<sup>4</sup>; y la obra teatral breve, inédita y sin estrenar de Santiago Serrano, *Lluvia de ángeles* (escrita en 2007). A partir de este corpus heterogéneo, y a través de la misma fragmentación de la visión del espacio urbano a la que invita su análisis paralelo, esbozaré una poética transgenérica de la ciudad.

Para ello, partiré de la novela de Aira, que es la primera publicada, para luego proponer un hilo conductor genérico que de hecho coincide prácticamente con el orden cronológico de publicación de los textos<sup>5</sup>: trataré de ver cómo, en la novela de Link, se prolonga una poética del barrio iniciada por Aira más de quince años atrás; con la obra de teatro de Serrano, analizaré algunas aperturas que opera en el texto la teatralización del espacio urbano, más allá del discurso verbal. Y terminaré con la poesía de Neuman, culminando así el recorrido transgenérico en un territorio urbano como mosaico elíptico y eclíptico de fragmentos, en el que la ciudad se convierte en el escenario de una búsqueda de la palabra depurada – una búsqueda tanto más “descontextualizada” cuanto que Neuman vive exiliado en España y ofrece así una visión complementaria, y no meramente periférica, de la fragmentación de la ciudad llevada a su extremo, como se verá con la forma poética minimalista del haiku, que profundiza una necesaria distinción entre lo fragmentado y lo fragmentario.

---

<sup>2</sup> César Aira, *Los fantasmas*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, “Escritura de Hoy”, 1990.

<sup>3</sup> Daniel Link, *Op. cit.*, y *Blog* del autor: *Linkillo (cosas mías)*, <http://linkillo.blogspot.com/>.

<sup>4</sup> Andrés Neuman, *Década (Poesía 1997-2007)*, Barcelona, Acantilado, 2008.

<sup>5</sup> Considerando en cambio la fecha de escritura para la obra teatral *Lluvia de ángeles* de Santiago Serrano, ya que es inédita.

Buenos Aires es una ciudad-palimpsesto<sup>6</sup>, y las nuevas generaciones de escritores tienden a visitar, revitalizándolas, las sucesivas fundaciones literarias de la capital argentina, para esbozar una “poética del barrio” que es la renovación de una “poética de la ciudad” en plena mutación. Sus textos recorren la historia y las imágenes de una ciudad cada vez más interiorizada, convertida en un laboratorio de las vivencias y de las interrogaciones estéticas más audaces<sup>7</sup>. La primera modalidad de fragmentación del espacio urbano se refleja en la misma elección del barrio, y ya no de la ciudad en su conjunto, como escenario. En Flores como en Montserrat, así como en la Buenos Aires recordada desde Andalucía, se dibuja una poética del barrio como manera de dar cuerpo a la escritura singular de unos autores que se inspiran en sus propias vivencias para impulsar una reinención de un espacio cotidiano, que se puede volver extraño sin dejar de ser familiar, o incluso para serlo más. Hablar de la ciudad es explorar, pero sobre todo interrogar, las figuras y los mitos en los que al espacio urbano, por una analogía desde luego pertinente, se le compara con el espacio textual, con el libro, o más ampliamente con el espacio de la tradición y de la historia literarias. Como lo analizó Pierre Sansot en su *Poétique de la ville* (1996)<sup>8</sup>, el hombre concibe y percibe la ciudad, la cual a su vez va modelando, esculpiendo al hombre. El espacio urbano como entrecruzamiento de discursos, de lenguajes, o como laberinto metafísico, son otras tantas simbolizaciones que es necesario cuestionar, y ésa parece ser la misión – el deseo – de los escritores de hoy.

En su ciclo novelesco urbano, César Aira toma como pretexto y motor ficcionales su propio barrio porteño de Flores, al que recrea de manera lúdica en una renovación vertiginosa de la misma noción de espacio<sup>9</sup>. Entre los escritores de la “joven generación”, Daniel Link reinventa otro barrio porteño, Montserrat; en cuanto a Santiago Serrano y a Andrés Neuman,

---

<sup>6</sup> Buenos Aires fue el teatro de las famosas corrientes literarias de Boedo y Florida que opusieron, en los años 1920, dos visiones del mundo. Hoy en día, a Daniel Link se le considera portavoz de un “neoboedo”, una escritura del barrio que propone una renovación de los cánones artísticos que rigieron la literatura del siglo XX. Su visión de la ciudad prolonga y amplía los experimentos de César Aira, que inició, entre neofantástico e irreverencia con respecto a la tradición literaria, una reescritura novedosa de la ciudad. Véase a este respecto: Cristina Breuil, “La ville réenchante de Birmajer, Link et Casas (Argentine) : pour une poétique du quartier”, Actas del Coloquio Internacional *Utopies, enchantements, hybridités dans la ville ibérique et latino-américaine*, Université Lumière – Lyon 2, febrero-marzo de 2008 (LCE/CETIAL Faculté des langues, CREA Anthropologie), Paris, L’Harmattan, publicación prevista en 2010.

<sup>7</sup> Estos autores polígrafos practican diferentes formas de escritura: periodismo, guión cinematográfico o televisual, cómic, literatura infantil, teatro, *blog*... En este estudio me limitaré a hacer una lectura transgenérica del corpus de textos escogido, pero merecerían un análisis específico las numerosas declaraciones de los autores y de sus propias teorizaciones sobre su práctica múltiple de la escritura.

<sup>8</sup> Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Armand Colin, 1996.

<sup>9</sup> Este ciclo abierto, iniciado con *Los fantasmas* (1990), se prolonga en la actualidad, y propone una renovación profunda de la tradición de la novela urbana, como intenté mostrarlo en mi tesis de Doctorado, *Poétique de la ville dans l’œuvre de César Aira* (Université Stendhal-Grenoble 3, bajo la dirección de Michel Lafon, 2003).

prolongan esta poética del barrio pero descontextualizándola, al proponer respectivamente unos enfoques teatrales y poéticos que ahondan en una percepción aún más alegórica e íntima de la ciudad.

En la novela de César Aira *Los fantasmas* (1990), punto de partida y clave de lectura de su ciclo novelesco urbano, el marco escogido es un edificio en construcción, sin puertas ni ventanas, arriba del cual viven ya, en un departamento improvisado, un sereno chileno encargado de vigilar las obras con su familia, pero también unos extraños fantasmas portadores de una visión muy frívola del mundo. La subversión de las dicotomías espaciales y mentales es casi inmediata en este universo ficcional en el que “la realidad suele superar las previsiones, incluso las que no se hacen”<sup>10</sup>. Los niños se pasan el día jugando por los diferentes pisos del edificio, que se convierte en terreno de juego, verdadero escenario evolutivo de unas ficciones lúdicas, desde las trayectorias cada vez más audaces de los autitos de plástico hasta los más elaborados “juegos teatrales, de tipo aventuras”<sup>11</sup>. La metamorfosis del espacio se debe a la conjunción de la mirada infantil de los fantasmas, cuyo comportamiento es el de unos “niños malcriados” a pesar de ser adultos<sup>12</sup>, y de la de los hijos juguetones del sereno, revelándose así una concepción ampliada del espacio urbano:

Tenían varios autitos de plástico. Como notaron, con ese instinto que tienen las criaturas, que en los pisos debajo de ellos los albañiles ya no estaban trabajando, se aventuraron por la escalera hasta el sexto, y después al quinto. Los autitos bajaban por las escaleras, en sus manos pequeñas, y se estacionaban en los cuartos más remotos. Con la exaltación de tener todo el edificio, o al menos los pisos superiores, a su disposición, complicaban el juego, dejaban un autito en un piso y bajaban al otro, después subían a buscarlo, tomaban direcciones imprevistas. La obra en construcción era el lugar más inapropiado para hacer una carrera de autos (era ideal en cambio para jugar a la escondida), pero la inadecuación le daba un sabor especial, de novedad, de imposible, que los hacía olvidar de todo lo demás. Les parecía haber dado en el clavo de la verdad o del arte<sup>13</sup>.

El edificio pierde su carácter incompleto y fragmentado al ampliarse desde dentro, gracias al poder del juego, que también es el de la ficción. La aparente inadecuación entre el

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 31.

espacio y el universo imaginario, en vez de poner límites a la creatividad, exalta el poder liberador de la transgresión sin consecuencias, y favorece así la multiplicación lúdica de las versiones de un mundo urbano reinventado por la ficción. Roger Caillois analiza en su ensayo *Les Jeux et les hommes* la homología entre el juego y la ficción – y el arte en general –, subrayando la coexistencia en ellos de las nociones de totalidad, de regla y de libertad. El universo urbano miniaturizado en el edificio airiano es, como el juego infantil, “un îlot de clarté et de perfection”<sup>14</sup>, cuyo carácter fragmentado se borra enseguida. Y es que los juegos de los niños de *Los fantasmas* son improvisaciones en un escenario espacial cambiante que les va proponiendo nuevos desafíos, sin que desaparezca la necesidad de unos pactos implícitos, verdaderas reglas gracias a las cuales el simulacro se convierte en una experiencia de la armonía. Como lo recuerda Caillois, muchos juegos no necesitan otra regla que la que crea implícitamente la ficción :

Ainsi, il n'en existe pas, du moins de fixes et de rigides, pour jouer à la poupée, au soldat, aux gendarmes et aux voleurs, au cheval, à la locomotive, à l'avion, en général aux jeux qui supposent une libre improvisation et dont le principal attrait vient du plaisir de jouer un rôle, de se conduire *comme si* l'on était quelqu'un ou même quelque chose d'autre, une machine par exemple. Malgré le caractère paradoxal de l'affirmation, je dirai qu'ici la fiction, le sentiment du *comme si*, remplace la règle et remplit exactement la même fonction. Par elle-même, la règle crée une fiction.<sup>15</sup>

La arquitectura del edificio inacabado, abierto a los cuatro vientos, deja campo para la imaginación, y viene a ser el emblema de un espacio urbano que refleja no sólo el barrio y la ciudad, sino también la escritura. A partir de este espacio, la (con)fusión de lo construido y lo no-construido dibuja en la página en blanco unos espacios de libertad, y se esboza como teorización de la representación literaria y artística. Una larga digresión narrativa, típica “philosophie amusante” airiana, se elabora a partir del sueño de la Patri, la joven protagonista principal, profundizando en las páginas centrales de la novela el desafío espaciotemporal que representa el edificio:

La clave arquitectónica de la alternativa construido / no-construido, la clave refractaria a las analogías, es la huida del tiempo en dirección al espacio. Esta huida es el sueño.

---

<sup>14</sup> Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, Folio “Essais”, 2000 (1ª ed. Paris, Gallimard, 1958), p. 20.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 40.

(...) El sueño es espacio puro, disposición de la especie en la eternidad. Tal exclusividad es la que hace de la arquitectura un arte. A partir de ese punto lo no-construido, materia mental sin tiempo, sale del campo de la posibilidad, deja de ser el fracaso personal de un arquitecto al que no le financiaron esta o aquella edificación arriesgada, se hace absoluto. Inclusive la mezcla de construido y no-construido se hace absoluta. Lo obra en cuyo pináculo dormía la Patri, por su estado incompleto y por todo lo que pensaban hacer en ella los decoradores, era el modelo real de esa mezcla; estaba a un paso de lo absoluto; sólo faltaba que esos ladrillos y cemento y metales, en una fluida maniobra, expulsaran de sus átomos el tiempo. La joven soñaba con ese propósito.<sup>16</sup>

Y la reflexión desemboca en la pregunta siguiente: “La arquitectura no construida, ¿será la literatura?”<sup>17</sup>, llevándonos a preguntarnos si no sería lo no-construido una forma de armonía, distinta de lo inacabado, e incluso de lo fragmentado, planteando así la necesaria distinción entre lo fragmentado y lo fragmentario.

La Patri logra entrar en contacto con los fantasmas, que la invitan a una fiesta de fin de año que organizan. El traslado temporal al año nuevo anuncia una dinámica espacial que marcará el acontecimiento final de la novela: la caída en el vacío de la niña, atraída por los fantasmas que flotan en el aire. Este salto se anuncia con la visión hasta entonces inédita de la ciudad desde lo alto del edificio, cuando la Patri abarca por primera vez con la mirada un espacio urbano nocturno y lejano, transformando el edificio en una isla: “en la oscuridad se ocultaban los bordes irreversibles del vacío”<sup>18</sup>. Desde entonces, a la horizontalidad se añade una repentina estratificación vertical de la ciudad anunciadora de la caída ineluctable, motivo trágico por excelencia. Al mismo tiempo, las dimensiones espaciales y temporales terminan de unirse para formar una sola categoría, prolongando la ampliación del espacio, que resulta tan abierto como el juego, el sueño o la ficción. La Patri pasa del juego infantil a la aventura iniciática, con sus pruebas y su muerte simbólica que convierte el vacío en espacio de resonancias, a imagen de la literatura, ya que las novelas “se sostienen en el vacío, como todo lo demás”<sup>19</sup>. El salto de la niña acentúa la dinámica vertical sin por ello dramatizarla: “La Patri saltó al vacío. Eso fue todo.”<sup>20</sup> Después del salto, la entrega simbólica de las gafas de la niña a sus padres por parte de los fantasmas aparece como una invitación típicamente airiana

---

<sup>16</sup> César Aira, *Los fantasmas*, p. 50.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 50. De manera significativa, esta digresión etnológica y filosófica se desarrolla en las páginas centrales (p. 47-54), creando una puesta en abismo de la misma novelita de 107 páginas.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 107.

a cambiar nuestro modo de mirar, a renovar nuestra percepción del mundo, a introducir en él, al lado de la gravedad – peso y seriedad –, ligereza y frivolidad.

La novela de Daniel Link, *Montserrat* (2006), es otra aventura íntima de la escritura de la ciudad. Se presenta bajo la forma de un diario íntimo y describe el barrio de Montserrat en un relato parecido a un enigma policial. La acción tiene lugar en un espacio reducido que abarca unas cuadras, el vecindario de un edificio donde vive una pareja de homosexuales. Pronto, la tranquilidad de la vida cotidiana se ve perturbada por el rapto del gato de los chicos, y por el surgimiento de una galería de personajes atípicos, como un mago que hace presentaciones en un misterioso local del barrio, y cuya maleta se abre un día en medio de la calle, dejando escapar una cantidad inverosímil de liebres. El rapto del gato lleva a los chicos hasta los subterráneos de Buenos Aires, pasando por un edificio antiguo cuya arquitectura es una réplica del universo de la divina comedia dantesca. La combinación de planos horizontales y verticales y de ecos intertextuales va ampliando y complicando el decorado inicial del barrio a medida que se va acentuando el suspense, en una perfecta correspondencia de imaginarios. Además, la forma del diario, con sus elipsis temporales, ofrece un desarrollo cronológico pero fragmentado de la acción, reforzando la tensión dramática de algunos momentos decisivos, en una dinámica folletinesca. Este texto, considerado por la crítica como una nueva reivindicación del espíritu literario de Boedo, se sitúa más allá de esta filiación, más cercano a las fantasías airianas: de Aira, el autor retoma el gusto por el juego con la lógica y con la linealidad del relato, la irreverencia lúdica, e incluso cita a Aira en su novela en un guiño gracioso, ya que su mención basta para romper con la fluidez de un diálogo entre dos personajes: el narrador le pregunta a un mago si ha leído la novela de Aira titulada *El mago*, y al contestarle éste que no, la conversación amenaza con estancarse<sup>21</sup>.

La originalidad de *Montserrat* se debe al carácter fundamentalmente híbrido de la escritura – entendida ésta como estilo pero también como proceso: la elaboración de la novela pasa en efecto por la red virtual del *blog* antes y después de su publicación, dando lugar a intercambios con algunos lectores de este texto claramente reivindicado como obra abierta, eternamente prolongable y ampliable desde dentro. Su carácter inacabado e inacabable

---

<sup>21</sup> Daniel Link, *Montserrat*, p. 56 : « "En este momento la magia en Argentina está muy fuerte", nos dijo Ben. Yo le pregunté si conocía la novela *El mago* de César Aira, pero me dijo que no e inmediatamente me arrepentí de mi torpeza porque la charla perdió impulso (...). » Esta incursión es típica de los guiños autoficcionales, a menudo autoirónicos, del mismo Aira (la novela *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, 1998, en la que Aira es autor y protagonista, es un ejemplo entre muchos otros).

cumple la misma función que el espacio ficcional del edificio en construcción de *Los fantasmas* de Aira : además de un paralelismo entre espacio textual y espacio diegético, se esboza en ambos textos lo que podría llamarse una “estética de lo inacabado”, que remite a la noción de fragmentación en la medida en que pone en abismo, dentro de la ficción, la elaboración de los espacios ficcionales como proceso, y como construcción necesariamente prolongada por la lectura... y por la reescritura, en ambos casos – Aira con la prolongación de su ciclo urbano, Link con el paso del libro al *blog* y viceversa.

Daniel Link designa con precisión los espacios del barrio de Montserrat, aludiendo incluso a las cuadras y a algunos números en las calles. Tal contextualización geográfica no corresponde sin embargo a un afán de realismo, sino más bien a un deseo de partir de la experiencia cotidiana del espacio. Por lo demás, un estudio topográfico de los lugares descritos sería limitativa, no podría dar cuenta del sentido de las peregrinaciones urbanas de los personajes, y así como Aira, Serrano y Neumann, Link nos invita a una exploración poética del barrio, pero también de la escritura del barrio. A lo largo de la ficción, en los intersticios de la historia, el autor desarrolla una reflexión sobre la escritura literaria que profundiza paralelamente en su *blog*, donde propone una “poética del *blog*”<sup>22</sup>. En el sentido inverso, de la crítica a la ficción, la frase de un crítico literario, citada en el *blog* y luego en la contraportada del libro, *ya* aparece dentro de la novela, plenamente integrada en la historia, en la que el personaje narrador le contesta indirectamente al crítico<sup>23</sup>. El paratexto y el metatexto no dejan de elaborarse alrededor y dentro del texto, como un desafío a la temporalidad cronológica de la historia literaria y al discurso crítico que suele elaborarla. Entre diario, ficción y crónica periodística casi cotidiana, *Montserrat* es una incursión en un espacio urbano vivido más que observado. El barrio se anima en una fragmentación kaleidoscópica de puntos de vista.

El narrador define el barrio, objeto y motor de la escritura, como espacio resueltamente “ficcional”. Una diferencia fundamental – y fundadora- existe entre el plano oficial de la ciudad y la percepción del barrio de Montserrat por sus habitantes. Ningún mapa puede en efecto delimitar el “barrio afectivo”<sup>24</sup>. Así como Aira juega desplazando el centro de

---

<sup>22</sup> Página « Blogolandia » del *blog* del escritor : [http://linkillo.blogspot.com/2005/04/blogolandia\\_06.html](http://linkillo.blogspot.com/2005/04/blogolandia_06.html), y artículo « Metablog » del 6 de abril de 2005: [http://aquelmundoirreal.blogspot.com/2005/04/metablog\\_06.html](http://aquelmundoirreal.blogspot.com/2005/04/metablog_06.html).

<sup>23</sup> Daniel Link, *Op. cit.*, extracto del comentario de Diego Martínez Arce que aparece en la contraportada: “(...) Boedo es un significante vacío. Link llena con pop aquello que Álvaro Yunque llenó de marxismo ingenuo.” Este comentario aparece adaptado e integrado por Link a la ficción, p. 90: « Un comentarista me escribe desde Palermo diciendo que “Spitz llena con pop aquello que Álvaro Yunque llenó de marxismo ingenuo” y por un instante tiemblo porque me doy cuenta de que no se equivoca: lo que yo creo estar viendo, extático, cada vez con más nitidez, es un aleph pop. »

<sup>24</sup> Daniel Link, *Op. cit.*, p. 27.

gravedad de Flores, Link borra las fronteras administrativas para reajustarlas según un nuevo equilibrio: al eclipsar el centro de Buenos Aires, y entonces también su inevitable periferia, recrea un espacio en función de la experiencia cotidiana de sus personajes. El barrio es un claro en la jungla urbana, el nuevo corazón, fuera del cual se extiende la ciudad como una maraña sin cohesión ni sentido<sup>25</sup>. La exterioridad, la otredad, lo informe, transforman esos márgenes infinitos en contrapunto de la forma del barrio y de su completud. Esta noción de completud explica el paso de la poética de la ciudad a una poética del barrio, y también de lo fragmentado a lo fragmentario. Permite deshacerse de algunas imágenes canónicas de la ciudad reconstruyendo una urbanidad a imagen y medida del hombre, de su imaginación, incluyendo en ella su aspiración a lo infinito y a la totalidad armoniosa. Así, Link no duda en integrar en el Montserrat ficcional algunas zonas que se encuentran fuera del barrio o incluso fuera de la capital.

Y es que a la confusión visual y sonora propia de la ciudad, así como a sus fronteras artificiales, el barrio ficcional sustituye un espacio de resonancias, una red de composiciones coherentes. La fragmentación textual deconstruye las representaciones urbanas tradicionales a favor de nuevas articulaciones espaciotemporales. Asimismo en *Lluvia de ángeles* de Serrano, la vocación escénica del texto teatral también propone una nueva coherencia del fragmento urbano destinado a ser (entre)visto en el escenario, caja de resonancias donde puede empezar a ampliarse desde dentro. En *Montserrat*, el rumor se constituye en subespacio urbano que nutre el relato con su abundancia de anécdotas, historias dentro de la historia. Se convierte así en palabra activa que no se limita a vehicular juicios, valores, críticas o conformismos, sino que integra, identifica y construye el paisaje humano en su doble dimensión individual y colectiva. Link somete este rumor omnipresente a una divertida máquina llamada “la máquina chismógrafa”<sup>26</sup>, verdadero sismógrafo de la palabra que graba cada sobresalto de una microsociedad ávida de historias.

La aspiración al infinito y a la totalidad que representa este “barrio-mundo” no podría elaborarse literariamente sin la emergencia de lugares significativos aptos para orientar el espacio<sup>27</sup>. Link evoca así las tiendas en las que suele hacer compras, la “de la esquina”, la “de la otra cuadra”, según una topografía personal que parte del domicilio para abarcar un perímetro reducido. Esta aprensión del espacio, que en el damero de Buenos Aires se mide en

---

<sup>25</sup> Esta insularidad del barrio recuerda la del edificio de *Los fantasmas*, el islote ficcional analizado anteriormente.

<sup>26</sup> Daniel Link, *Op. cit.*, p. 24.

<sup>27</sup> Antoine de Saint-Exupéry lo expresa muy bien en *Lettre à un otage* (Paris, Gallimard, Folio « Essais », 2004, 1a ed. 1944), p. 45: “Le Sahara est plus vivant qu'une capitale et la ville la plus grouillante se vide si les pôles essentiels de la vie sont désaimantés”.

cuadras, revela su singularidad en la cercanía de sus puntos de referencia, e implica unas trayectorias recorridas a pie exclusivamente – verdadero arte de estar en el mundo, como lo formula Andrés Neuman en su poema “Para leer el suelo”:

Imposible encontrar mejores alas  
que dos pies descalzándose  
para leer el suelo:  
su pasajero tacto funda la realidad.<sup>28</sup>

La novela de Link nos lleva así por las calles de Montserrat como si éstas fueran una casa con sus recovecos y sorpresas. En esta peregrinación urbana, el tiempo revela sus tesoros secretos: los misteriosos túneles coloniales de Buenos Aires, hoy en día todavía sin explorar en su mayoría, emblematizan la poética del barrio. Espacio-tiempo de “caída” simbólica en lo más dramáticamente íntimo y oscuro, casi orgánico, de la urbe, se convierten en un centro de gravedad de la intriga (como la iglesia de San José de Flores en la novela *La abeja*, 1996, de César Aira):

Nadie se ha puesto de acuerdo sobre el significado de los túneles coloniales que recorren buena parte de la zona sur y céntrica de Buenos Aires. Proliferan las explicaciones y ninguna de ellas alcanza a descartar a las demás con la fuerza de lo demostrado. La historia quiere documentos. Y en esta cuestión de túneles, que por eso mismo, quizá, es tan oscura como oscuros e impenetrables a la luz son los pasadizos que corren bajo tierra, nadie ha encontrado todavía el ignorado manuscrito que ilumine una penumbra que tiene ya una larga proyección de tres siglos. (...) Resulta curioso comprobar que pasara tanto tiempo sin que alguien escribiese sobre las galerías subterráneas. ¿Eran, acaso, un tema tabú?<sup>29</sup>

En estas galerías subterráneas los personajes descubren a sus vecinos en pleno culto satánico. El gato del narrador fue raptado para ser sacrificado en una ceremonia propiciatoria, y después de mucho suspense, en plena culminación de la aventura-encuesta, se nos revela por fin la trama de un “Pacto Mágico”. La exploración de los túneles es una historia en la que los personajes, pero también el relato, se ven atrapados, porque la narración está sometida al tiempo. En efecto, uno no puede simultáneamente estar en las entrañas de la ciudad y escribir

---

<sup>28</sup> Andrés Neuman, *Década*, p. 176.

<sup>29</sup> Daniel Link, *Op. cit.*, p. 74-75: “Se cree que los primeros subterráneos datan de fines del 1600, es decir, un siglo después de la fundación de la ciudad por Garay.”

la aventura: « Todos juntos, íbamos a entrar en la historia, es decir : en el vientre de Buenos Aires. Ahora me caigo de sueño, así que seguiré con el relato mañana.”<sup>30</sup> La continuidad de la historia pasa por la discontinuidad del relato, mientras lo fragmentario sigue diferenciándose de lo fragmentado en esta poética del barrio-mundo que adopta los ritmos más íntimos de sus habitantes.

En la obra de teatro *Lluvia de ángeles* (2007), Santiago Serrano propone una reflexión sobre la soledad y el individualismo en las grandes ciudades, a través de un diálogo tragicómico, a menudo absurdo, entre dos ancianas que no se conocen. La “mujer de gris” se presenta a sí misma como especialista en contabilizar el número de suicidas que se arrojan de los edificios, y su afán estadístico se enfrenta a la timidez inicial de la “mujer de negro”. Esta última es una viuda que no tarda en confesar sus debilidades y fantasías, dándole materia a la mujer de gris para hacer su crítica del individualismo, entre dos observaciones con sus binoculares hacia los pisos elevados de los edificios circundantes. Estas observaciones y digresiones satíricas, entrecortadas por algunas caídas de suicidas, ponen de realce el desfase que existe entre la mujer de gris, con su mirada científica y algo cínica, y la mujer de negro, indignadísima primero, molesta luego, hasta que al final proyectan un aperitivo juntas. Pero la escena termina con la mujer de gris observando con los binoculares hacia el edificio de la mujer de negro, en el que ésta acaba de entrar, esperando quizá la próxima caída:

Mujer de gris: (*Se sienta y mira las flores. Luego observa con sus binoculares. Cada tanto repite para no olvidar*) Noveno B... Noveno... B.

*Baja suavemente la luz sobre ella.*

*Telón.*

Remitiendo a los famosos chistes de colmos sobre los ciegos<sup>31</sup>, este final marca el enfoque cómico de la escena, sin dejar de condenar con esa reflexión sobre la “visión” la ceguera egoísta del individualista contemporáneo, encarnado por la mujer de negro. Así como los fantasmas airianos recogen simbólicamente las gafas de la niña para entregárselas a los padres al final de *Los fantasmas*, proponiendo así un cambio radical de nuestra mirada sobre

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>31</sup> Le debo a Fernando Reati esta observación pertinente que hizo durante el coloquio, contándonos uno de esos chistes de colmos: “¿Cuál es el colmo de un ciego? Que se llame Casimiro Miranda, que viva en el noveno B de la calle Buenavista y que trabaje en una fábrica de tubería.”

el mundo, la mujer de gris termina observando con sus binoculares un universo urbano cuya visión sigue empeñada en renovar, nostálgica de los “tiempos en que lo público y lo privado se confundían milagrosamente”. En este sentido, la oscuridad progresiva es el umbral espaciotemporal de la representación en el que la frontera entre escenario y sala se borra antes de que se cierre el telón, es el instante en el que lectores y espectadores, antes de volver a la “realidad” de la vida cotidiana, pueden experimentar, con la remanencia visual e imaginaria de esta mujer mirando hacia lo alto del edificio, o quizá mucho más allá de sus muros, la intuición de una nueva percepción del mundo.

Anunciando la aventura perceptiva desde el principio de la obra, el decorado urbano de *Lluvia de ángeles* impulsa una conjunción vertiginosa de los ejes verticales y horizontales, con el motivo trágico de la caída ilustrado por el paso del cuerpo de la cumbre de cemento al suelo, de la vida a la muerte. A diferencia del edificio inacabado de la novela de Aira, en la obra de Serrano el marco escénico, revelado por la didascalia inicial, se compone de unos edificios terminados, habitados, que rodean y cierran con su altura inquietante el parque, espacio central de la escena donde se encuentran las dos mujeres: “*Pequeña plaza de una gran ciudad. Es un espacio verde rodeado en sus cuatro costados por edificios. Todo está muy cuidado.*” Desde luego, en la adaptación escénica del texto, no podría materializarse con un verdadero muro la “cuarta pared” que separa el público del escenario. Los demás edificios podrían transformarse en un mero espejismo o *trompe-l’œil* representado por un decorado de cartón piedra o por unas imágenes proyectadas en una pantalla, por ejemplo; también podrían ser físicamente invisibles y surgir poco a poco en nuestra mente a través del diálogo, dibujándose así una visión más fragmentada del espacio urbano. En todo caso, el texto de Serrano encierra una multiplicidad de percepciones de la ciudad que nos incita a superar toda proyección realista. En este sentido, los límites de lo representable – ¿cómo representar los cuerpos que van cayendo de los edificios mientras las mujeres van hablando? – sugieren que una adaptación escénica depurada y simbólica sería seguramente más reveladora de la dramatización ambivalente de ese espacio tragicómico. Escenario de la condición humana, lo trágico cobra sentido y fuerza en la expresividad de lo invisible y de lo inefable, en las máscaras absurdas, tan cómicas como crueles, de las dos ancianas.

La visión desengañada y paródica del mundo es la crítica de una concepción pseudo-científica, rigurosa, encarnada por la mujer de gris que va anotando cifras en una libreta para establecer sus estadísticas: esta postura traduce un afán de *pre*-visión de la desesperación suicida a la que llama “síndrome del saltarín solitario”. La llegada de la mujer de negro, representante de una actitud conformista e individualista, de la ciudad como espacio de

soledad y anonimato, provoca inmediatamente el enfrentamiento tragicómico. El conflicto verbal que nace del desacuerdo entre ambas viene acentuado por el protagonismo creciente del espacio, verdadera imbricación de dinámicas verticales y horizontales que van cerrando todas las salidas. Y en efecto, a lo largo de este diálogo inverosímil, la mujer de gris va ejerciendo su poder de persuasión y trastoca la visión tranquilizadora de la vida en la ciudad:

*Mujer de gris:* Hemos estado todos tan preocupados en nuestras miserias de alcoba que sin darnos cuenta nuestro mundo se convirtió en un infierno. En una selva de cemento.

*Mujer de negro:* Quizá podríamos abandonar la ciudad y vivir en las afueras. Lindas casas de una sola planta para evitar caídas “accidentales”. ¿No es buena idea?

*Mujer de gris:* Hace años que la gente escapa hacia las afueras y se refugia en sus fortalezas parqueizadas.

*Mujer de negro:* Esa tiene que ser la solución.

*Mujer de gris:* Eso pensaron. Es real que ellos no mueren saltando desde un edificio, pero no escapan. Lo siento. (...)

*Mujer de negro:* Pero... pero... yo pensaba que eran como un oasis en el desierto.

*Mujer de gris:* No se engañe, señora. Sólo han encontrado otras maneras de caer. Reitero: estamos todos en plena caída. Sólo eso. Si nosotros habitamos nichos en propiedad horizontal ellos residen en estéticos cementerios parqueizados.

*Mujer de negro:* Todo lo que dice me deja desolada. Es el apocalipsis. El final de todo.

*Mujer de gris:* Calma, señora.

*Mujer de negro:* (Angustiada) Todo irá de mal en peor. Sólo nos quedarán los recuerdos de una vida donde todo era posible. Donde éramos los arquitectos de nuestro propio destino.

*Mujer de gris:* Creo que nos faltaron cimientos.

Entre hipérbole y contención, lirismo y prosaísmo, el intercambio de palabras es una larga caída de la ilusión al desengaño, y va profundizando una angustia existencial que la fragmentación del espacio parece haber inducido desde el principio. La tensión entre verticalidad y horizontalidad se va agudizando, amenazando incluso con encerrar y agotar la

palabra: las mujeres oscilan entre generalidades y *clichés* del imaginario apocalíptico, para desembocar en la expresión lacónica de la lucidez, sin dejar de recurrir a una metaforización alegórica que abre intersticios poéticos en la doble saturación espacial del lenguaje y del escenario. El texto ofrece una percepción de la fragmentación urbana como fuente de violencia trágica, sin por ello dejar de dar unidad y coherencia a este escenario de crisis – que de hecho obedece a las reglas de unidad de lugar, de tiempo y de acción, como para destacar la creciente necesidad de su transgresión. En *Lluvia de ángeles*, Santiago Serrano hace coexistir fragmentación y coherencia, revelando las facetas ambivalentes de unos personajes cuyo discurso pone en evidencia el deseo de leer entre líneas y muros espaciales y verbales para reconquistar la libertad de ver y mirar el mundo de otra manera.

Una lectura transgenérica permite recalcar una inversión “simétrica” entre el edificio abierto a los cuatro vientos de *Los fantasmas* de Aira, y el grupo de edificios de *Lluvia de ángeles* de Serrano que son un espacio dramático cóncavo y cerrado. Pero ambas versiones del espacio urbano hacen de los edificios unas cajas de resonancias: en ambos textos, la inicial dialéctica adentro-afuera se desdibuja rápidamente gracias al motivo trágico de la caída, que orienta y unifica la historia, encaminándola hacia una progresiva interiorización de la ciudad fragmentaria como espacio – escenario – de ecos trágicamente íntimos.

En los poemas de Andrés Neuman reunidos bajo el título *Década*, la ciudad viene descrita por pequeños toques pictóricos que captan una “esencia” del espacio urbano cosmopolita. Un poema entre los más extensos, “Buenos Aires al vuelo”, presenta una visión de la capital argentina desde el exilio y la madurez. Desde el título vienen combinadas las dimensiones espaciotemporales horizontales y verticales, y el poema es una puerta que se va abriendo y cerrando, un largo (des)encadenamiento de visiones retrospectivas de la infancia porteña del autor:

Todo comienza en la tercera planta del pasado,  
la quinta puerta al fondo del olvido.  
Ábrela, ciérrala: hay viento suficiente  
para escapar, y tiempo para entender al fin. (...) <sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Andrés Neuman, *Op. cit.*, p. 76.

En esta visión de Buenos Aires simbolizada por sus lugares más íntimos, la focalización plural y las imágenes empleadas corresponden a la dinámica fragmentada y fragmentaria de la memoria. Sin embargo, el desarrollo del poema presenta una gran continuidad por la fluidez de los vaivenes espaciotemporales, y en los huecos del olvido surgen los paisajes urbanos de una experiencia existencial y estética de la armonía. La búsqueda de una palabra depurada corresponde a un afán de expresar lo que el mismo Neuman llama la “ciudadanía interior”<sup>33</sup>, que sería un arte de interiorizar el desgarramiento propio de la condición humana – entre dos orillas, entre pasado y presente, entre lugares alejados entre sí como lo son no sólo Argentina y España, sino también la infancia y la edad madura. Un motivo recurrente en sus textos es en efecto la condición de “habitantes del verbo” que nos reúne a todos:

Igual que cualquier persona va adquiriendo conciencia de su ciudadanía, el amante del verbo gana con el tiempo la condición de habitante de sí mismo. (...) Más que la de ser un lugar habitable, para mí la literatura cumple la función de las puertas. Incluso existen puertas tan amplias que pueden inventar habitaciones.<sup>34</sup>

En otros géneros practicados por el autor, como el aforismo y el ensayo en *El equilibrista*, se nota la omnipresencia del motivo poético de las dos orillas reunidas en una sola para evitar toda caída – una metáfora asociada al bilingüismo, y recurrente en los textos de escritores exiliados<sup>35</sup>. En “Las orillas”, el poeta explora su vivencia de un desgarramiento unificador:

Me es hermoso el desgarramiento porque une las orillas,  
nos concentra  
en desdoblarnos siempre para poder ser uno.<sup>36</sup>

Neuman considera que “un texto no parte de un punto de vista”, sino que “lo alcanza poco a poco”<sup>37</sup>. Así es cómo somete el espacio de la ciudad a la prueba de una percepción multifocal, bajo la forma del haiku, que en su brevedad encierra universos múltiples y

---

<sup>33</sup> Andrés Neuman, *El equilibrista*, Barcelona, Acantilado, 2005, p. 113.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>35</sup> Para citar un solo ejemplo, Silvia Baron Supervielle, escritora argentina exiliada en Francia, explora las diversas formas de este fecundo motivo de las dos orillas en la mayoría de sus poemas y ensayos.

<sup>36</sup> Andrés Neuman, *Década*, p. 75.

<sup>37</sup> Andrés Neuman, *El equilibrista*, p. 93.

complejos. Si bien podemos leer el haiku, forma fragmentaria por excelencia, en pocos segundos, el paso de una focalización a otra se hace muy lentamente, e incluso a veces implícitamente, dejándonos con una misteriosa sensación de amplificación perceptiva. A veces, permanecen aislados los dos puntos de vista, como en los haikus siguientes que dibujan, en la fractura entre espacio urbano y espacio rural, una ciudad vertical y dolorosamente fragmentada:

En el cristal  
del coche, gotas frágiles.  
Nunca entrarán.<sup>38</sup>

Abrazo inútil  
busca la joven hiedra  
en el cemento.<sup>39</sup>

En otros casos, la ciudad pasa por el prisma de una percepción sensible e interiorizada, para crear una visión eclíptica de la ciudad en la que cada combinación de detalles cobra sentidos nuevos, revelando la coherencia en la misma visión eclíptica de la ciudad:

Casualidad:  
volando, aquel periódico  
cubrió un semáforo.<sup>40</sup>

Las imágenes parecen eclipsarse mutuamente e impedir toda unificación, pero esta brevedad de la visión fragmentada es la que permite hacer emerger lugares y detalles significantes, desenmarañando la saturación visual y verbal propia del espacio urbano y creando en él nuevos “islotos” de unificación perceptiva. De hecho, en la mayoría de los poemas de Neuman, los espacios antitéticos logran reunirse en un conjunto armonioso. Entonces, paradójicamente, lo fragmentario no implica necesariamente lo fragmentado, y ni siquiera lo expresa, ya que la brevedad del haiku puede hacernos experimentar la asombrosa percepción simultánea de los dos lados de la realidad:

---

<sup>38</sup> Andrés Neuman, *Década*, p. 283.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 309.

Me ato la bota  
apoyado en un banco.  
Mira el mendigo.<sup>41</sup>

E incluso se puede lograr una compenetración vertiginosa de los puntos de vista que anula distancias y leyes físicas para inventar una ciudad inédita:

Contra los postes  
el tronco de la lluvia  
se hace astillas.<sup>42</sup>

El haiku se convierte en una manera de dar vida a lo inanimado, un arte del detalle que se va amplificando desde dentro, con un efecto de remanencias visuales y sonoras que recrean, a partir de una visión fragmentaria, de un relámpago sensorial o intuitivo, todo un mundo de sentidos. Cual escenario de teatro, se vuelve caja de resonancias de los silencios, soplos y palabras, fragmento de conciencia o larga reflexión existencial miniaturizados en la unicidad y la unidad de cada tesoro de lo cotidiano:

En cable a tierra,  
incendiada de luz,  
la rosa urbana.<sup>43</sup>

La visión fragmentada de la ciudad permite *habitarla* de manera sensible – todo lo contrario del afán de totalidad uniformizadora que representa la televisión, que al ofrecer una ilusión de coherencia y cohesión, hace más patente la fragmentación de una sociedad individualista exiliada de la experiencia sensitiva del mundo:

(Televisión)

¿De qué lado del mundo quedamos al mirar?  
¿Cuánto tienen de casa las imágenes  
y cuánto nos exilian?

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 324.

(...)

En el mundo al alcance de la mano  
un enroque veloz nos escatima  
el tembloroso tacto ocasional  
por un resbaladizo verlo todo.<sup>44</sup>

En *Lluvia de ángeles* de Serrano, la mujer de gris lamenta asimismo el que nadie esté “interesado en mirar para afuera. Todas las ventanas han sido reemplazadas por la pantallita de la televisión o de la computadora. El mundo exterior es irruptivo, dañino, peligroso...”<sup>45</sup> En una época marcada por las lógicas del consumo y de la cultura de masas, las experimentaciones narrativas, teatrales y poéticas de César Aira, Daniel Link, Santiago Serrano y Andrés Neuman son compromisos éticos y estéticos frente a la uniformización ideológica y cultural, y muestran que la modernidad puede suscitar una potenciación y una renovación fecundas de la escritura de la ciudad como escenario de una experiencia de la trascendencia, es decir de la libertad<sup>46</sup>.

La puesta en escena de la ciudad es ante todo la puesta en crisis de unos sujetos trágicamente conscientes de su libertad: “La tragédie commence dès que l’homme prend conscience de sa liberté”<sup>47</sup>. La lectura transgenérica del espacio urbano hace de éste un escenario multifocal – visible o invisible, previsible o imprevisible, extraño o familiar, lúdico e intimista – donde lo que importa no es tanto encontrar un sitio propio como poder multiplicar las formas sensibles de ser y estar en él. Dinámica espacial y existencial, el motivo trágico de la caída es una clave de lectura de esta poética que busca renovar formas, sentidos y trascendencias, en un afán de reapropiación íntima de la ciudad contemporánea. Se trata de cambiar nuestra mirada sobre el mundo y atreverse a ver, detrás de las máscaras heroicas y entre tanta espectacularización, la fragilidad desnuda de la condición humana:

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>45</sup> Santiago Serrano, *Op. cit.*

<sup>46</sup> Henri Gouhier lo formula al analizar la tragedia y lo trágico en su ensayo *Le Théâtre et l’existence*, Paris, Vrin, “Bibliothèque d’histoire de la philosophie”, 2004 (1ª ed. Paris, Aubier, 1952), p. 58: “La transcendance est liberté: voilà ce que signifie l’idée de création. Que le monde soit éternel ou qu’il ait un commencement dans le temps, l’essentiel n’est point là mais dans la conviction qu’il aurait pu ne pas être: un monde créé dépend, dans son existence, d’un principe qui n’obéit à aucune nécessité en le produisant et en le conservant. Ainsi, la création est un acte libre. Or, créant l’homme à son image, Dieu le crée libre, de sorte que les rapports de l’homme à Dieu sont ceux de deux libertés (...).”

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 58.

*Mujer de gris*: Qué mejor oportunidad para ver ese tránsito que observar un salto al vacío. El sujeto ya sabe que va a morir y en la caída se reflejan claramente sus contradicciones, sus certezas, sus temores, sus más íntimos secretos. Su alma queda al desnudo por unos instantes.<sup>48</sup>

Las diferentes modalidades de escritura y de representación propuestas por los cuatro autores muestran que si la ciudad se presta a todas las formas de (re)escritura, su “esencia” parece exaltarse en el paso de un género a otro, redefiniendo sus respectivos contornos – más allá, incluso, de sus formas textuales, en el caso de Link y de Serrano. Se teje así la trama de una poética transgenérica que abarca la heterogeneidad y la movilidad de la urbe, conciliando fragmentaciones y totalidades. Lo fragmentario se convierte en propuesta de “desfragmentación” de la experiencia: se presenta como una posibilidad de ruptura con la visión fragmentada – parcial y unívoca – del espacio, una vía de acceso a una percepción más acorde con las vivencias de los que lo habitan. Esta ampliación, asociada a la reducción o miniaturización íntima del barrio-mundo, apunta a una refundación estética y ética de los imaginarios urbanos. Si bien la fragmentación suele reflejar el malestar provocado por la soledad y el anonimato en las grandes urbes, las formas – narrativas, teatrales o poéticas – y los enfoques escogidos por los escritores para plasmar la ciudad vivida ponen de manifiesto el poder armonizador, liberador y lúdico de la ficción: los diferentes géneros son otras tantas aperturas transgenéricas a ciudades nuevas, y la fragmentación puede llegar a ser un modo privilegiado de resistencia a la uniformización. Desconectar y reconectar entre sí los instantes y los lugares vividos e imaginados desde la infancia, las palabras repetidas y las olvidadas, es lanzarse a la aventura del relato, donde la ciudad fragmentaria puede hacerse respiración en la saturación de los discursos, brecha audaz en los monumentos de la tradición, revitalización sensible del lenguaje.

---

<sup>48</sup> Santiago Serrano, *Op. cit.*

## BIBLIOGRAFÍA

AIRA, César, *Los fantasmas*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, “Escritura de Hoy”, 1990.

CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, “Folio Essais”, 2000 (1ª ed. Paris, Gallimard, 1958).

GOUHIER, Henri, *Le Théâtre et l’existence*, Paris, Vrin, “Bibliothèque d’histoire de la philosophie”, 2004 (1ª ed. Paris, Aubier, 1952).

LINK, Daniel, *Montserrat*, Buenos Aires, Mansalva, 2006.

NEUMAN, Andrés, *El equilibrista*, Barcelona, Acanalado, 2005.

NEUMAN, Andrés, *Década*, Barcelona, Acanalado, 2007.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine (De-), *Lettre à un otage*, Paris, Gallimard, Folio « Essais », 2004 (1ª ed. 1944).

SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Armand Colin, 1996.

SERRANO, Santiago, *Lluvia de ángeles*, inédito, 2007.

Sitios web:

LINK, Daniel: *Linkillo (cosas mías)*: <http://linkillo.blogspot.com/>

SERRANO, Santiago, trayectoria, obras: <http://www.santiagoserranoteatro.com/> ; puestas en escena: <http://santiagoserrano-teatro.blogspot.com/>