

LA NO-CIUDAD EN LA NARRATIVA DE MAXIMILIANO BARRIENTOS

ALBA DIZ VILLANUEVA

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: El presente trabajo analiza la dimensión espacial en la narrativa de Maximiliano Barrientos, centrándose fundamentalmente en dos tipos de escenarios: lugares vacíos de contenido (no-lugares) y, contrapuesto a ellos, el espacio privado por excelencia, la casa, que porta múltiples significaciones.

Palabras clave: Barrientos, espacio, no-lugar.

Abstract: The present work analyzes the spatial dimension in the narrative of Maximiliano Barrientos, focusing on two types of settings: places without meanings (non-places) and, in opposition to them, the main private space, the house, and its multiplicity of connotations.

Keywords: Barrientos, Space, Non-Place.

1. Introducción

La narrativa del escritor boliviano Maximiliano Barrientos (Santa Cruz de la Sierra, 1979) presenta ciertas peculiaridades en lo que al tratamiento del espacio se refiere. Los escenarios de sus relatos y novelas son apenas descritos y, por ende, en algunos casos resultan incluso irreconocibles. El narrador no se prodiga en detalles a la hora de ambientar las acciones o los movimientos de los personajes. Así, la ciudad de Santa Cruz de la Sierra en la que se sitúa la mayoría de ellos se construye en el plano ficcional a través de escasas referencias concretas a plazas, calles, edificios, monumentos o parques. Los escenarios narrativos de Barrientos son, por tanto, un telón de fondo muy desdibujado.

Quizá el ejemplo más representativo de ello es la novela *Hoteles*. La imprecisión, que se deja notar en otros elementos de la narración y, especialmente, del viaje en torno al que se estructura la obra (sus personajes, su duración, su propósito), afecta sobre todo al plano espacial. No se aporta el nombre de ninguna localidad, alojamiento o carretera recorridos durante el viaje, a excepción de la ciudad de Cali, desde donde toman un vuelo de regreso a una ciudad que tampoco se nombra pero que cabe identificar como Santa Cruz, a pesar de que, ya de regreso en ella, la ausencia de concreción espacial continúa. Hay muy pocos datos concretos y muy escasas descripciones, por lo que los espacios, rurales o urbanos, públicos o privados, carecen de interés y de entidad desde el punto de vista narrativo.

Por todo ello, cabe hablar de la Santa Cruz de Barrientos como una ciudad sin atributos, tal y como es descrita por Eugenia Popeanga Chelaru: se trata de una ciudad que se contempla “de forma plana e inactiva”, como “un decorado cinematográfico

artificial” por el que transitan personajes desprovistos de identidad. Este contexto neutro, muy próximo a la no-ciudad, atemporal, vacua e indiferente, no “acoge ni incide en la historia, por lo que los personajes se vacían en su continuo deambular sin rumbo, [...] dentro de la ciudad que ya no aporta nada a la narración; más aún, se vacía de contenido, así como de su memoria social o arquitectónica” (2015: 44-45).

2. Los no-lugares

Una característica transversal en la literatura de Barrientos, presente en mayor o menor grado en casi todos sus textos, es la preferencia por espacios transitorios, la multiplicación de los lugares de paso. Buena parte de sus escenarios son, de acuerdo con la definición de Marc Augé (2008: 83), no-lugares, esto es, lugares que no pueden definirse como espacio de identidad, ni como relacional, ni como histórico.

Entre sus escenarios recurrentes, muchos pueden encuadrarse dentro de esta categoría, como son los bares, los aeropuertos, los centros comerciales o los hoteles. En ese “continuo deambular” al que aludía la anterior cita, los personajes de Barrientos se sienten cómodos en estos escenarios, públicos o fronterizos entre lo público y lo privado, pero siempre efímeros o, al menos, provisionales. Este carácter es acorde con el propio signo de los personajes que, como señala González Almada (2017: 165), son “fugitivos”: desde quienes huyen de un peligro real, de la muerte segura a manos del General que está sembrando el caos en la Bolivia dividida de *En el cuerpo una voz*, a quienes intentan dejar atrás un pasado doloroso o conflictivo.

Independientemente de la modalidad, los personajes de Barrientos están continuamente en tránsito, incluso en su propia ciudad. Así queda patente en sus novelas *Hoteles* y *La desaparición del paisaje*. Si en la primera, tras un viaje sin un destino y un fin concretos, al regresar a su ciudad los protagonistas optan por escenarios similares a aquellos en que recalaron durante el trayecto (tiendas y centros comerciales, restaurantes, bares, hoteles), en la segunda, su protagonista, Vitor Flanagan, emprende un viaje de graduación del que no regresará sino tras doce años erráticos por distintas urbes norteamericanas. Su vuelta a Bolivia no es definitiva; aunque en varias ocasiones afirme que no se volverá a ir, esta posibilidad está siempre presente: “y yo pensaba [...] en la vida que pude haber tenido si no me hubiera detenido, si hubiera seguido adelante, si me hubiera ido de Santa Cruz” (Barrientos, 2015a: 208-209). De hecho, finalmente termina por consumarse, en un momento y por unos motivos que no se explicitan. Al cierre del relato, Vitor se halla de nuevo en Estados Unidos, en Albuquerque.

La pulsión de fuga define a no pocos personajes. Además de en Vitor, la identificamos en Tero y en Abigail, la pareja “viajera” de *Hoteles*, que se embarca en una aventura por carretera durante más de cuatro meses por distintos lugares innominados de Latinoamérica, respondiendo a “[u]n impulso, querer irse, querer estar en otra parte, tener las agallas para hacerlo” (Barrientos, 2011a: 22), en el caso de él, y a “el deseo de ser extraños” (Barrientos, 2011a: 30), en el caso de ella. Para Tero esta huida no es la primera,

pues, como se descubre avanzada la narración, años atrás, en un acto impulsivo similar, abandonó a su mujer y a su hijo sin dar ninguna explicación. El particular viaje a bordo del viejo Chrysler Imperial ejerce una fascinación innegable en un estudiante de cine que decide entrevistar a sus protagonistas para un documental sobre su aventura, y que acabará en cierto modo “contagiado”, fantaseando con emprender él también un camino que lo aleje de su vida actual, de su ciudad, de su pareja.

El deseo o necesidad de huir lo reencontramos en otros personajes, femeninos y masculinos, de los relatos de *Fotos tuyas cuando empiezas a envejecer*, como Ingrid, en la narración que da título al volumen:

Quiso irse a alguna ciudad donde nadie la conociera, quiso trabajar en una cafetería perdida en el desierto. Fantaseó durante unos minutos con una vida distinta a la que tenía, lejos de Bolivia, lejos de nosotros. [...]

Hace dos semanas habló desde Londres y dijo que había despertado en un tren mientras recorría Europa y que el vagón estaba vacío y que se acercó a la ventanilla y vio partes de una ciudad desconocida. Y que era hermoso, no sólo la ciudad sino la escena completa: el hecho de estar sola en ese vagón y ver cosas fijas mientras ella se movía en la noche (Barrientos, 2011b: 71).

Por tanto, la fuga, en sus distintas variantes, es un elemento común en sus textos y se vincula con la elección de los lugares de paso por parte de los personajes: en ambos fenómenos subyace un deseo de preservar el anonimato, de evadirse de quiénes son o de quién se espera que sean. Así pues, sea en la ciudad en que habitan, sea en los espacios de un viaje por lo común improvisado, los personajes continúan en tránsito y lo hacen recalando preferentemente en este tipo de escenarios, “lugares vacíos”, como:

La cafetería que acababa de abandonar o el puesto de McDonald’s donde trabajé el último año de colegio. El cuarto que la mesera alquilaba a unas cuerdas del bar donde laburaba. Estaciones de servicio. Pedazos de carretera bañados por los rayos del sol. Una habitación de hotel donde un viejo escribió en la pared el nombre de su perro (Barrientos, 2011b: 51-52).

Uno de los más destacados es el mencionado en la última línea, el hotel, que da título a uno de sus textos, la novela *Hoteles*. El hotel, que a menudo se constituye en la literatura como un espacio de incomunicación y de soledad (Popeanga Chelaru, 2010: 285), aparece en los textos de Barrientos desempeñando su función primaria, es decir, acogiendo a personajes que se encuentran fuera de su habitual residencia, pero también como refugio para los amantes. Las habitaciones proveen de intimidad a los huéspedes, pues acogen sus relaciones (que trascienden lo puramente sexual y que por lo general transgreden algún tipo de convención social), al tiempo que constituyen pequeñas ventanas hacia

otras vidas, igualmente anónimas: “Gastábamos tardes enteras bebiendo cerveza en los balcones de esas habitaciones, mirábamos los autos que cruzaban por el segundo anillo. Escuchábamos a otra gente coger, pelear, llorar, insultarse” (Barrientos, 2015b). Esta doble significación del hotel como espacio que protege de la mirada ajena y como espacio permeable a los otros aparecía ya en *Hoteles*, cuyos personajes son receptores involuntarios de pequeñas escenas e imágenes que vulneran, en cierta forma, el aislamiento y la privacidad que les brindan dichas habitaciones.

Los bares, otro escenario predilecto de la geografía cruceña (y no solo) recreada por Barrientos, comparte con los hoteles los valores de protección, una protección que no es tanto física –de hecho, es escenario de varias peleas e incidentes desagradables– como emocional. Una vez más, es el anonimato que brindan a los personajes lo que lo motiva: “Nos gustaba la sordidez de algunos bares, de algunos hoteles donde nadie de los que Laura conocía podría descubrirla. Nos sentíamos seguros en esos sitios” (Barrientos, 2015a: 91), afirma Vitor a propósito de la aventura que mantiene con su antigua novia del instituto. Es esta la razón por la que los bares albergan, como los hoteles, actos subrepticios: amores furtivos u ocasionales, amenazas, etc.

Los bares representan una suerte de oasis para los personajes. Ya sea por su nombre y estética foráneos e incluso exóticos, por la fauna variopinta que los frecuenta y/o por la presencia de desconocidos –más aún si se trata de extranjeros–, proporcionan a estos seres en tránsito “la impresión de estar en cualquier lugar remoto, no en Santa Cruz [...], la ilusión de haberse ido” (Barrientos, 2015b).

En otros casos, la distancia pretendida no es respecto de los demás, sino respecto de uno mismo, pues los bares son también espacios de enajenación:

Frecuentaba bares pequeños y oscuros que tenían rocolas. [...] No bebía hasta perder el conocimiento [...]. Bebía hasta conseguir una distancia prudente conmigo mismo. Supongo que aquellos antros servían como paréntesis donde la desconexión era posible. Un lapso, una interrupción, como si esas pausas me permitieran ingresar en otro ritmo donde los pensamientos perdían la velocidad que los caracterizaba. Me habitaba cómodamente luego de la segunda cerveza, luego del primer vaso de whisky. Algunos bebían para contar historias, lo que hicieron durante la guerra, lo que hicieron una vez que esta acabara. Yo lo hacía por los motivos inversos, para poder ser un testigo, para mirar de un modo más lento (Barrientos, 2018).

Aunque en algún relato se mencionan características propias de una megalópolis como Santa Cruz (tráfico caótico, multitud de obras y escombros, proliferación de centros de ocio, de abastecimiento y de servicios como tiendas, supermercados, hospitales o *shoppings* –según Sarlo (1998), un simulacro de ciudad de servicios, siempre idéntico, que mantiene una relación indiferente con la ciudad que lo contiene–), rara vez ofrece Barrientos esta cara de la ciudad; la urbe casi siempre se muestra desierta, en horas

y lugares proclives a ello: “Desde hace ya casi dos horas no pasa un solo auto por la calle y la quietud del barrio donde Andrea vive es una fachada dudosa, la postal de un lugar que no existe salvo como una fantasía” (Barrientos, 2015b).

En *La desaparición del paisaje* –y, en menor medida, también en otros relatos–, Santa Cruz ostenta un carácter híbrido, siendo ora megalópolis, ora ciudad provinciana. Es una urbe en constante crecimiento, que se ha extendido ostensiblemente hacia las afueras (hacia antiguos arenales y zonas rojas) en los doce años que Vitor pasa en Estados Unidos y que, no obstante, sigue en continuo contacto con el campo, con el medio natural, situado a solo un paso. Además de las quintas de las familias de clase acomodada, a menudo se mencionan la periferia urbana y el vasto territorio que se extiende más allá de ella, por el que el protagonista viaja en varias ocasiones, sin destino ni fin precisos.

Pese a la proliferación de urbanizaciones, locales de ocio y comercios, o justamente por ello, Santa Cruz se contrapone, en palabras de Vitor, a “las ciudades de verdad” (Barrientos, 2015a: 29). A los ojos de quien ha viajado y ha vivido fuera del país, del continente, la urbe sigue conservando un aire provinciano. Pese a tal diferencia, la ciudad de origen se asemeja, al menos durante algún tiempo, a aquellas otras ciudades del exilio voluntario, por cuanto en una y en otras resulta un completo desconocido. En esta ciudad, familiar pero hasta cierto punto nueva por las transformaciones sufridas durante su ausencia, Vitor no es (re)conocido por casi nadie, incluso en los ambientes que solía frecuentar. Quienes sí lo recuerdan, algunos de sus antiguos compañeros, no saben nada de él e incluso se han formado teorías para explicar su marcha y la prolongación del regreso, teorías que él ni confirma ni desmiente para seguir instalado en ese velo protector de la distancia.

En un nivel superior en esta escala que iría de los espacios marcados a los no marcados o neutros se encuentran los espacios yermos o desérticos. En *Hoteles*, este tipo de paisajes parece ser, a juzgar por las escasas referencias al espacio, el dominante en la ruta que realizan por el continente sudamericano. El desierto conforma, de acuerdo con Delgado (2003: 131), la mayor expresión del no-lugar, un umbral absoluto, sin referencias, el espacio por antonomasia del nomadismo, emparentado con el laberinto por ser proclive a la pérdida y la desorientación. En este caso, se trata de un espacio fuera de la ciudad, del espacio interurbano por el que discurre la carretera que une unas urbes con otras, unos países con otros. Ahora bien, es posible encontrar territorios similares, vacíos, dentro del perímetro urbano.

En su última novela publicada, *En el cuerpo una voz* (2018), Barrientos presenta una Bolivia distópica, golpeada por la guerra, entre el oriente y el occidente, en primera instancia, y después, tras la independencia del primero, entre quienes luchan por hacerse con su control. Huyendo del temible General que lo persigue, el protagonista recorre un territorio desolador, sembrado de cadáveres, arrasado por el fuego y la destrucción, impregnado de olor a carne quemada, a muerte. Algunos años después del armisticio, ya proclamada la Nación Camba, la ciudad de Santa Cruz, que había sido cercada durante el conflicto, evidencia la catástrofe tanto en sus habitantes –que no han podido recuperarse

del trauma— como en su propia superficie. La urbe, que conserva todavía un olor fétido del que no consigue librarse, ha sido reconstruida solo de forma parcial. Así, mientras que espacios de la memoria como la plaza central y otras áreas replican de forma casi idéntica su anterior apariencia, otras permanecen intactas, en ruinas, como un “terreno fantasma” donde “todo era escombros y basura” (Barrientos, 2018) y donde, paradójicamente, el protagonista encuentra más contenido, más memoria, que en lugares (re)construidos con tal fin:

Me metí por calles que me alejaban más y más de mi departamento. A medida que avanzaba, las únicas personas con las que me topaba eran mendigos, gente que había quedado deformada tras la guerra, hasta que ya ni siquiera ellos aparecían. La arquitectura de las casas y los edificios perdía simetría, se volvía caótica, no respetaba orden alguno. Las fachadas eran sólo ladrillo visto, sin una mano de pintura. Atravesé por grandes parques sumidos en la oscuridad, talleres mecánicos plagados de carcasas de autos, pollerías donde la única luz que resplandecía era la de sus carteles, donde resaltaban los ideogramas chinos. Algunas zonas ni siquiera habían sido remodeladas después de que acabó la guerra y por años se mantuvieron como ruinas, islas de decadencia, monumentos silenciosos a la carnicería, escombros que se apropiaban del espacio urbano cubriéndolo de mugre y memoria (Barrientos, 2018).

La periferia, los descampados, las zonas deshabitadas, son también un punto destacado en la geografía urbana de Barrientos. Se trata de “lugares amnésicos [...] que encarnan [...] una representación física inmejorable del vacío absoluto” (Delgado, 2003: 130) hasta los que no ha llegado la ciudad o de los que ya se ha retirado.

La visión global, no especialmente amable, que los textos de Barrientos ofrecen de la ciudad, a través de la mirada de personajes, responde más a lo que estos vierten o proyectan sobre ella que a la propia configuración urbana o a su coyuntura socio-económica. Las referencias al contexto político o económico, las reflexiones o los retratos de tipo social, son mínimas. No obstante, ello no impide divisar en algunos fragmentos una imagen de la sociedad cruceña, especialmente de su generación, estéril, tan superficial como la ciudad que los contiene:

Los ex compañeros bailaban, se perdían en lo oscuro. Escuchábamos sus risas, sus voces, los gritos que traían de vuelta una euforia que ahora resultaba una parodia de lo que había sido antes. Se habían convertido en adultos, tenían heridas psicológicas, hipotecas, disfunciones sexuales, amantes dispersas, una mujer que producía hijos, un esposo que se ausentaba por viajes y llamaba tarde en la noche cuando se sentía culpable luego de cogerse a una puta cara. Todos estaban atontados por la bulla y el alcohol y la retórica de la pertenencia. Aunque las detestaban, iban a aquellas fiestas para

constatar que no se habían alejado demasiado de quienes fueron en los 90. Para constatar que seguían siendo las mismas personas a pesar de la grasa y de la paternidad (Barrientos, 2015a: 117-118).

En lo que se refiere a la estructura urbana, en los textos del cruceño se deja ver una estratificación, reflejo de las pronunciadas diferencias socioeconómicas, sin que ello implique una crítica o denuncia. Al centro y a determinadas zonas residenciales y barrios acomodados se contraponen sectores deprimidos, como el Plan 3.000 o los canales de desagüe de ciertas partes de la ciudad, poblados por mendigos, que “salían a merodear, a buscar cartones y comida en los basureros. Miraban desafiando, las calles a esas horas les pertenecían” (Barrientos, 2015a: 93).

3. El espacio privado: la casa

Algunas de las características, o ausencia de características, de estos enclaves públicos o fronterizos se extienden también a otros privados. Las zonas residenciales, los barrios de “arquitectura aburrada” (Barrientos, 2015a: 43), idénticos unos a otros, no difieren apenas de otras partes neutras de la ciudad, como las industriales. La ciudad se presenta como un decorado, pero no solo desde un punto de vista narratológico, en el sentido de que actúa como un marco necesario para emplazar la acción de los personajes, sino también intradiegeticamente, puesto que los protagonistas la perciben a menudo así. En *La desaparición del paisaje*, Vitor alude a las casas de algunos de sus compañeros como una mera fachada, una muestra del éxito y la felicidad a los que todos los demás aspiran. Sin embargo, a juzgar por el esbozo que el protagonista hace de su generación, esta fachada esconde probablemente otras muchas carencias.

En cambio, la propia vivienda, la casa familiar, tiene un carácter ambiguo en los textos de Barrientos. Para González Almada (2017: 165), “la morada está estrechamente vinculada al pasado familiar, a la vida en familia”, que siempre es conflictiva. Este espacio es contenedor de recuerdos que, en el presente, resultan dolorosos. En *La desaparición del paisaje*, cuando el protagonista, Vitor Flanagan, regresa a Santa Cruz, se instala provisionalmente en la que fuera su casa, ahora habitada por la segunda mujer de su padre. En cierta forma, la vivienda, que apenas ha cambiado, conserva los valores de protección que generalmente le corresponden, tal como han señalado, entre otros, Bachelard (1975) o Gullón (1980), pues puede alojarse en ella hasta que no logra rehacer su vida. Pero, al mismo tiempo, se torna opresivo por todo lo que desencadena, por lo que estuvo y ya no está, y por lo que todavía sigue allí, perturbándolo. La presencia del padre muerto en la casa se concreta, además de en la memoria que esta contiene, en sus cosas, que permanecen aún allí:

[...] entré en el que había sido mi cuarto cuando era niño. La casa estaba bien preservada, no había marcas de humedad en las paredes,

no había cáscaras de pintura cayéndose a pedazos, no había termitas en la madera.

[...]

La primera tarde de mi regreso a Santa Cruz, cuando María se fue a hacer las compras de la semana, ingresé en su habitación, revisé las cosas de mi padre. Todavía conservaba su ropa en los estantes del closet, no la había regalado. También había botellas con restos de whisky en los lugares donde solía esconderlas. Las destapé y olí. Oían a mi padre. Murió de un infarto. María llamó a Chicago y me dio la noticia, hacía dos años que no hablaba con él porque habíamos tenido una discusión estúpida. [...] Yo tenía veintiuno y hacía quince meses que había llegado a la ciudad de los vientos. No fui al entierro, sino que me quedé en Estados Unidos y no hablé de su muerte con nadie (Barrientos, 2015a: 23-24).

De esta forma, el hogar no es tal, “no es el espacio del refugio, sino que es el principio de la huida” (González Almada, 2017: 165). De hecho, son todos esos recuerdos dolorosos tras la pérdida de la madre, que habitan tanto en la casa como en su cabeza, los que motivan el primer viaje-huida a Estados Unidos: “Me iría a un país desconocido en dos días y no quería vivir en mi cabeza, junto a las cosas que dejó mi madre, a lo que había sido desparramado en una cama y catalogado y luego guardado en un baúl o regalado a otras personas” (Barrientos, 2015a: 61). Tras la muerte del padre, la casa intensifica su carga emotiva y dificulta todavía más la vida en su interior. Finalmente, tras la muerte del último de sus habitantes, María, Vitor y su hermana venden la casa, única forma de liberarse de ella y de su historia, de convertirla en un espacio neutro. Al ser habitada por otros, la casa acaba por resultar tan ajena como el resto de escenarios urbanos, tal y como constata su amigo Alberto al pasar por el lugar donde vivió con su familia casi veinte años:

Otros dormían en su cuarto, se miraban en los espejos del baño, cocinaban en la cocina de su madre. Todo lo que fue suyo se convirtió en lugares neutros después de un tiempo.

¿Podrías volver a vivir aquí?, pregunté.

No. Ya no es mía, ya no es de mi madre (Barrientos, 2015a: 39).

La vacuidad y el carácter transitorio de los no-lugares contrastan con la estabilidad relativa y la acumulación connotativa de la vivienda familiar. El hogar, escenario de una felicidad perdida, de una infancia irrecuperable, pierde los valores de confort y protección a favor de los espacios neutros, justamente porque en ellos están ausentes los factores asociados a la casa: la identidad, los recuerdos, los sentimientos, la quietud y el silencio (desencadenantes del pensamiento, de la introspección). Al contrario, estos espacios se vinculan al anonimato, al olvido, al movimiento y al ruido (que favorecen la abstracción).

Ese pensamiento, ese recuerdo que el entorno familiar desencadena, resulta a veces en una confusión total entre los planos mental y espacial, de forma que la geografía interior se superpone a la exterior. Así se plasma en *La desaparición del paisaje*, donde, tal como reza el título, el paisaje desaparece, se desdibuja y se confunde con las emociones que despierta:

Mis pensamientos y el paisaje eran la misma cosa, no había interior y exterior, todo era un continuo que mutaba de forma y circulaba de un lado al otro. Todo se movía, se hacinaba: las botellas de Jameson que bebió mi padre y que María se negaba a echar en la basura, el garaje que durante décadas albergó su auto, el descampado donde esperé a Laura. [...] Esos recuerdos recientes se mezclaban con lo que había fuera, con la humedad, con el olor a bosta, con los caballos que se alimentaban despacio y engordaban sumisamente bajo la lluvia. No había un límite preciso entre el contenido de mi cabeza y el espacio, y yo miraba, y yo seguía en movimiento, acelerando, hablando solo (Barrientos, 2015a: 97).

Es quizá esta confusión lo que subyace al impulso de evasión de los personajes, impulso que se materializa en la huida y el tránsito constante, o bien en el alcoholismo y/o la violencia. Un fenómeno similar lo encontramos en *Hoteles*, novela en la que el viaje real desencadena otro viaje paralelo, interior. La dimensión espacial es eclipsada por la temporal: avanzar por el espacio significa retroceder en el tiempo, llegar hasta otra época y otros espacios, hasta otras personas, recuperando vivencias enterradas.

4. Conclusiones

En la narrativa de Barrientos es posible hablar, más que de una ciudad, de una no-ciudad, puesto que participa en gran medida de la realidad que según Manuel Delgado (2003: 123) ha venido designando la noción de no-ciudad desde los años 80, es decir, la de una ciudad difusa, que ya no puede ser entendida como un espacio socializado y socializador, y que se caracteriza por la presencia de asentamientos y urbanizaciones que acogen la vida íntima pero privan a la calle de su función de lugar de encuentro, relacional; así como por la proliferación de no-lugares como los centros comerciales o las áreas de servicio.

La ciudad de Santa Cruz, al ser literaturizada y convertida en escenario de estos seres en tránsito, se convierte en una no-ciudad:

La calle, la plaza, el vestíbulo, el corredor subterráneo, el centro comercial, la sala de espera [...], devienen de ciudad en no-ciudad cuando los desconocidos se engarzan en un ballet de figuras efímeras, cuerpos sin memoria a los que les podría corresponder una identidad cualquiera. Lugares con nombre y perfectamente

identificados pasan a ser súbitos laberintos en los que todos nos podemos extraviar: el extranjero, el turista, el inmigrante, pero también el habitante cercano, que puede descubrir de pronto lo fácil que es desorientarse en su propia ciudad, incluso cerca de su casa [...] Esté uno donde esté, incluso en la propia ciudad, la no-ciudad, la ciudad absoluta, acecha, para recordarnos ese sitio en ningún sitio donde todo se desintegra y se vuelve a formar (Delgado, 2003: 130).

En las novelas y relatos del escritor cruceño, los espacios son desprovistos de prácticamente todos sus atributos, permaneciendo como meros marcos de la acción y, sobre todo, de la memoria. Por ello, su configuración física y material y, por ende, su descripción no son relevantes para los fines narrativos del autor. Sí lo son, en cambio, los recuerdos, las asociaciones, las imágenes, las sensaciones que desencadenan en los personajes, que transitan por estos escenarios sin llegar a arraigar nunca en ellos. Los protagonistas de Barrientos se instalan instantánea o temporalmente en viviendas que, al menos en el caso de las familiares, los atrapan en cierto modo, pero nunca consiguen retenerlos. Por el contrario, muestran preferencia por espacios vacíos de contenido y de memoria, espacios que no les pertenecen y donde pueden ser anónimos, espacios que no les dicen nada de sí mismos y que si acaso les permiten espiar vidas anónimas y del todo ajenas. Las habitaciones de hoteles y moteles, situados en la carretera o en plena ciudad, son moradas móviles que les dan la tregua que no hallan en los espacios privados. Estos personajes fugitivos encuentran su hábitat en el tránsito y en lo público, en una no-ciudad donde su identidad se desdibuja.

Referencias bibliográficas

- Augé, Marc (2008). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, Gaston (1975). *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Barrientos, Maximiliano (2018). *En el cuerpo una voz*. Ciudad de México: Almadía Ediciones. Ebook.
- Barrientos, Maximiliano (2015a). *La desaparición del paisaje*. Cáceres: Periférica.
- Barrientos, Maximiliano (2015b). *Una casa en llamas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora. Ebook.
- Barrientos, Maximiliano (2011a). *Hoteles*. Cáceres: Periférica.
- Barrientos, Maximiliano (2011b). *Fotos tuyas cuando empiezas a envejecer*. Cáceres: Periférica.
- Delgado, Manuel (2003). La No-ciudad como ciudad absoluta. *Sileno*, 13. 123-131.

González Almada, Magdalena (2017). *Relaciones de poder, imaginarios sociales y prácticas identitarias en la narrativa boliviana contemporánea 2000-2010*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Gullón, Ricardo (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch.

Popeanga Chelaru, Eugenia (2015). De la ciudad hostil a la ciudad sin atributos. En: *La ciudad hostil: Imágenes en la literatura*. Madrid: Síntesis. 31-45.

Popeanga Chelaru, Eugenia (2010). El sueño de una noche... de hotel: espacios y tiempos de paso. En: *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*. Bern: Peter Lang. 281-301.

Sarlo, Beatriz (1998). El centro comercial. *La Jornada Semanal*, 22 de marzo.