



POÉTICAS URBANAS

REPRESENTACIONES DE LA CIUDAD

CENHLA LITERATURA

JOSÉ MANUEL PRIETO ZGONZÁLEZ

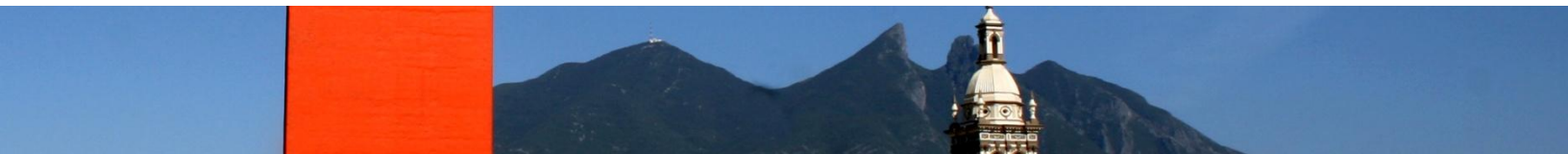
COORDINADOR

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

POÉTICAS URBANAS

Representaciones de la ciudad
en la literatura

POÉTICAS URBANAS



Representaciones de la ciudad
en la literatura

José Manuel Prieto González
(coordinador)

Universidad Autónoma de Nuevo León



Jesús Ancer Rodríguez
Rector
Rogelio G. Garza Rivera
Secretario General
Rogelio Villarreal Elizondo
Secretario de Extensión y Cultura
Celso José Garza Acuña
Director de Publicaciones
Francisco Fabela Bernal
Director de la Facultad de Arquitectura

Padre Mier No. 909 poniente, esquina con Vallarta
Monterrey, Nuevo León, México, C.P. 64000
Teléfono: (5281) 8329 4111 / Fax: (5281) 8329 4095
e-mail: publicaciones@uanl.mx
Página web: www.uanl.mx/publicaciones

Primera edición, 2012
© Universidad Autónoma de Nuevo León
© José Manuel Prieto González

Diseño de portada

Yéssica Méndez, Laura A. García, Ricardo Lazcano y José Manuel Prieto.

Una sopa de letras alusiva al quehacer literario esconde los nombres de las ciudades estudiadas en el libro y se superpone a una imagen urbana de Monterrey en la que se divisan –de izquierda a derecha– el Faro del Comercio, el Casino, la Catedral y el Museo MARCO, teniendo como fondo el imponente y simbólico Cerro de la Silla. La fotografía fue tomada por Ricardo Lazcano desde el hotel Howard Johnson el 4 de agosto de 2008

ISBN: 978-607-433-973-4

Impreso en Monterrey, México
Printed in Monterrey, Mexico

*Para los escritores, maestros de la palabra,
por ayudarnos a entender mejor las ciudades*

Contenido

	Presentación de autores.....	11
	Agradecimientos.....	17
	Prólogo.....	19
0	Introducción. La literatura como fuente de conocimiento de la ciudad..... <i>José Manuel Prieto González</i>	25
1	La ciudad como relato: vínculos narrativos entre lugares significativos y la comunidad..... <i>Harmida Rubio Gutiérrez</i>	63
2	La imagen de la ciudad en la literatura: Bogotá, 1940-1958..... <i>Leopoldo Prieto Páez</i>	95
3	Escribir la ciudad: Buenos Aires entre siglos (1880-1910)..... <i>Eleonora González Capria</i> <i>Oswaldo Matías Álvarez Lutereau</i>	149
4	La modernidad en Buenos Aires. Roberto Arlt: el arquitecto del mal..... <i>Zenda Liendivít</i>	177
5	Bajo una luz onírica: Granada y la Alhambra según Washington Irving... <i>Juan Manuel Barrios Rozúa</i>	217
6	De Granada a Nueva York: ciudades, poesía y música en Federico García Lorca..... <i>Juan Calatrava Escobar</i>	255
7	Representación de la ciudad en la literatura: un estudio sobre Juárez, Mexicali y Tijuana..... <i>Mario Bassols Ricardez</i>	281

8	Madrid y los desastres de la guerra de 1936-39: retrato de la ciudad a través de la vanguardia literaria y arquitectónica de la época.....	331
	<i>Joan Carles Fogo Vila</i>	
9	Entre ficción y realidad, o la realidad de la ficción: Monterrey a través de la mirada de narradores y poetas.....	381
	<i>José Manuel Prieto González</i>	
10	Imaginando una ciudad dual. Literatura y segregación en la Rosario de entreguerras.....	431
	<i>Diego P. Roldán</i>	
	<i>Cecilia M. Pascual</i>	
	<i>Jorge Morales Aimar</i>	
11	Los paisajes de una ciudad enmascarada: la representación literaria de Santiago en la novelística chilena reciente (1995-2010).....	471
	<i>Danilo Santos</i>	
	<i>Florencia Henríquez</i>	

Los autores

0

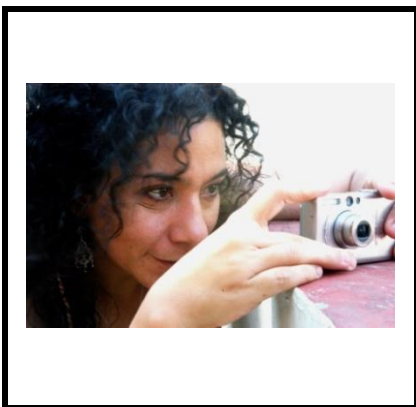
INTRODUCCIÓN. LA LITERATURA COMO FUENTE DE CONOCIMIENTO DE LA CIUDAD



JOSÉ MANUEL PRIETO GONZÁLEZ (Mieres-Asturias, España, 1971) es doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid (2001). Ha sido becario predoctoral en el Centro de Estudios Históricos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España (1994-97) y profesor-investigador en la Escuela Superior de Arte y Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid (1997-2003). En 2003 llegó a México a través del Programa de Incorporación de Doctores Españoles a Universidades Mexicanas (Agencia Española de Cooperación Internacional). En la actualidad ejerce labores de docencia e investigación en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Nuevo León (Monterrey, México), donde es Profesor Titular de Tiempo Completo. Es autor de los libros *De Munere Divino. Aproximación a la formación del arquitecto en España hasta 1844* (Monterrey, UANL, 2004) y *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)*, (Madrid, CSIC, 2004), así como de numerosos artículos y capítulos de libros que se centran en diversos aspectos de la arquitectura y el urbanismo (de España y México) de los siglos XIX y XX. [jimg71@hotmail.com].

1

LA CIUDAD COMO RELATO: VÍNCULOS NARRATIVOS ENTRE LUGARES SIGNIFICATIVOS Y LA COMUNIDAD



HARMIDA RUBIO GUTIÉRREZ (San Luis Potosí, México, 1973) es egresada de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Veracruzana (1997), con Máster en Proyección Urbanística por la Universidad Politécnica de Cataluña (Barcelona, 2004). Actualmente es investigadora y profesora en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Veracruzana (Xalapa, México). Ha publicado varios artículos en libros y revistas relacionados con el estudio de la ciudad desde una perspectiva artística y literaria, así como también algunos cuentos urbanos en suplementos culturales de Oaxaca y Xalapa. Es promotora del taller de escritura creativa "Escribir arquitectura". Ha participado en varios programas de Ordenamiento Urbano de Zonas Conurbadas y Centros de Población en el Estado de Veracruz, teniendo a su cargo el departamento de Estudios y Proyectos Urbanos de la Dirección de Ordenamiento Urbano de dicho Estado (1999-2002). Ha participado también en diversos proyectos urbanos, ecoturísticos y paisajísticos elaborados por distintos despachos privados. [Armida@gmail.com].

2

LA IMAGEN DE LA CIUDAD EN LA LITERATURA: BOGOTÁ, 1940-1958



LEOPOLDO PRIETO PÁEZ es sociólogo por la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá), con estudios de maestría en Urbanismo en la misma institución. Preocupado fundamentalmente por la relación entre cultura y espacio urbano, ha participado en distintas investigaciones sobre el tema. Es autor del texto *La aventura de una vida sin control. Bogotá, movilidad y vida urbana (1940-1953)*, y del artículo "Ciudad, conflicto y literatura", publicado en la revista *Ciudades* (n.º 72). [sociologoleo@yahoo.com]

3

ESCRIBIR LA CIUDAD: BUENOS AIRES ENTRE SIGLOS (1880-1910)



ELEONORA GONZÁLEZ CAPRIA (Buenos Aires, Argentina) es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Adscrita a la cátedra de Literatura Europea del Renacimiento de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), se dedica a la investigación y traducción de poesía petrarquista del siglo XVI. Ha publicado traducciones de artículos de crítica y teoría literaria. Se desempeña como docente en la Defensoría del Pueblo de la Ciudad de Buenos Aires, donde ha dictado seminarios sobre la ciudad y los vínculos de esta con la literatura, algunos en colaboración con Matías Álvarez Lutereau. [egcapria@yahoo.com.ar]



OSVALDO MATÍAS ÁLVAREZ LUTEREAU (Buenos Aires, Argentina, 1977), estudiante avanzado de la licenciatura y el profesorado de la carrera de Letras en la Universidad de Buenos Aires, es autor de dos libros de poemas: *Prematuro (Poemas de noche)* [Aurelia Rivera, 2006] y *Carestía (entre las dos orillas)* [Aurelia Rivera, 2010]. Actualmente se desempeña como docente de la cátedra de Historia de la Cultura del Departamento de Artes Dramáticas del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) y como capacitador profesional de la Dirección General del Centro de Estudios para el Fortalecimiento Institucional (DGCEFI) de la Defensoría del Pueblo de la Ciudad de Buenos Aires. En esta última institución ha dictado, junto con Eleonora González Capria, diversos seminarios acerca de los vínculos entre literatura y ciudad. [alvarezmatias@gmail.com]

4

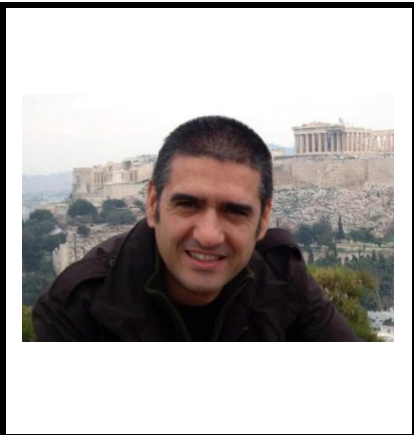
LA MODERNIDAD EN BUENOS AIRES. ROBERTO ARLT: EL ARQUITECTO DEL MAL



ZENDA LIENDIVIT (Asunción, Paraguay, 1961) es arquitecta por la Universidad de Buenos Aires, con formación en Filosofía y Letras en la misma institución y en otros centros de estudio. Es fundadora y directora de *Revista Contratiempo* (digital e impresa) desde el año 2000. Dirige el Centro de Estudios sobre Modernidad, Arte y Pensamiento de Revista Contratiempo, fundado en 2004, donde también desarrolla trabajos de investigación y docencia. Pertenece al Consejo de Redacción de *Contratiempo Ediciones* (editorial independiente). Colabora en diferentes medios culturales. Entre sus publicaciones figuran: *Vida de monstruos. Espacio, violencia y ficción en la obra de Roberto Arlt* (ensayo, 2010); *La ciudad como problema estético. De la Modernidad a la Posmodernidad* (ensayo, 2009); *Territorios en tránsito. Ensayos sobre la Ciudad Moderna* (ensayo, 2008); *Zona de Paso* (novela, 2000); *Contratiempo o los vaivenes de la pasión* (relatos, 1997); *El umbral* (relato de ciencia ficción, 1996). [zendaliendivít@gmail.com].

5

BAJO UNA LUZ ONÍRICA: GRANADA Y LA ALHAMBRA SEGÚN WASHINGTON INVING



JUAN MANUEL BARRIOS ROZÚA es doctor en Historia del Arte y profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada. Ha publicado los libros *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico en Granada. Ciudad y desamortización* (Universidad de Granada, 1998), *Guía de la Granada desaparecida* (Comares, 1999), *Granada, historia urbana* (Comares, 2002) e *Iconoclastia (1930-1936). La ciudad de Dios frente a la modernidad* (Universidad de Granada, 2007). Es autor también de numerosos trabajos sobre la Alhambra romántica, entre los que pueden citarse: "La población de la Alhambra: de ciudadela a monumento (1814-1851)", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 205-III (2008); "Una polémica en torno a los criterios para restaurar la Alhambra: Salvador Amador frente a Narciso Pascual Colomer (1846-1849)", en *Reales Sitios*, 180 (2009); y "José Contreras, un pionero de la arquitectura neorábabe: sus trabajos en la Alhambra y la Alcaicería", en *La invención del estilo hispano-magrebí. Presente y futuros del pasado* (Anthropos, 2010). Recientemente ha publicado un "Estudio Preliminar" para los *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving (Parénesis, 2010). [jmb@ugr.es].



JUAN CALATRAVA ESCOBAR es doctor en Historia del Arte y licenciado en Derecho por la Universidad de Granada. Catedrático de Historia de la Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (Universidad de Granada), institución de la que ha sido subdirector (1994-2004) y director (2004-2010). Ha sido docente en numerosos Másteres y Doctorados en España, Italia y Francia. Profesor invitado en Roma, Niza, Venecia y Nápoles, con estancias largas de investigación en Roma, París y Montreal. Ha sido gestor de Proyectos de Investigación en Arquitectura e Historia del Arte del Ministerio de Ciencia y Tecnología de España (2001-2004). Autor de 9 libros y más de 60 artículos y otros trabajos científicos. Entre sus publicaciones destacan: *Piranesi: escritos sobre arquitectura y arqueología* (1998); *La teoría de la arquitectura y de las bellas artes en la Encyclopédie de Diderot y D'Alembert* (1992); *Arquitectura y Cultura del Siglo de las Luces* (1999); *Jean-Jacques Rousseau et l'architecture* (2003); *Los planos de Granada: cartografía histórica e imagen de la ciudad* (2005); *La ciudad: paraíso y conflicto* (2007); *Doblando el ángulo recto: siete ensayos sobre Le Corbusier* (2009); *Arquitectura y cultura contemporánea* (2010). Asimismo, ha sido comisario (curador) de diversas exposiciones sobre arte y arquitectura. [jcalatra@ugr.es].



MARIO BASSOLS RICARDEZ es maestro en Sociología por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) y doctor en Urbanismo por la Facultad de Arquitectura de la misma universidad. Ha sido investigador y profesor en la UNAM (1985-87), y desde 1988 es Profesor-Investigador Titular "C" de Tiempo Completo en el Departamento de Sociología de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Iztapalapa (Ciudad de México). Ha sido investigador visitante en el Centro de Estudios sobre América Latina de la Universidad de Varsovia (1991), así como en El Colegio de la Frontera Norte (sedes de Monterrey [2002] y Tijuana [2009]). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México (nivel II). De entre sus publicaciones más recientes cabe destacar: la coordinación (con J. Regalado) del número 72 de la revista *Ciudades* (2006), dedicado a "Vida Urbana y Narrativas Literarias"; "Murakami y los imaginarios urbanos en la literatura japonesa: *Tokio Blues*" (revista *Iztapalapa*, 2008); "Some Reflections on Metropolitan Governance in Contemporary Mexican Cities" (en *Governing Metropolitan Regions in the 21st Century*, 2009); y la coordinación de los libros *Explorando el régimen urbano en México* (2006) y *Liderazgo político. Teoría y procesos en el México actual* (2008). [mabaric@yahoo.com.mx].



JOAN CARLES FOGO VILA (1955) es doctor arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (Universidad Politécnica de Cataluña). Miembro del Colegio de Arquitectos de Cataluña y de la Agrupación de Arquitectos Expertos Periciales y Forenses. Fundó su despacho profesional en 1985. En el campo de la investigación se ha especializado en la relación entre dos ámbitos creativos como la arquitectura y la literatura (en su construcción de espacios habitados y paraísos personales), concretamente en las relaciones entre escritores españoles de la generación del 27 y arquitectos del movimiento racionalista del 25 y del GATEPAC. Ha publicado los libros *La arquitectura en la literatura de la generación del 27* (2008) y *Los espacios habitados de Rafael Alberti* (2009). [jcfogovila@coac.net].

9

ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD, O LA REALIDAD DE LA FICCIÓN: MONTERREY A TRAVÉS DE LA MIRADA DE NARRADORES Y POETAS



JOSÉ MANUEL PRIETO GONZÁLEZ (Mieres-Asturias, España, 1971) es doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid (2001). Ha sido becario predoctoral en el Centro de Estudios Históricos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España (1994-97) y profesor-investigador en la Escuela Superior de Arte y Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid (1997-2003). En 2003 llegó a México a través del Programa de Incorporación de Doctores Españoles a Universidades Mexicanas (Agencia Española de Cooperación Internacional). En la actualidad ejerce labores de docencia e investigación en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Nuevo León (Monterrey, México), donde es Profesor Titular de Tiempo Completo. Es autor de los libros *De Munere Divino. Aproximación a la formación del arquitecto en España hasta 1844* (Monterrey, UANL, 2004) y *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)*, (Madrid, CSIC, 2004), así como de numerosos artículos y capítulos de libros que se centran en diversos aspectos de la arquitectura y el urbanismo (de España y México) de los siglos XIX y XX. [jmpg71@hotmail.com].

10

IMAGINANDO UNA CIUDAD DUAL. LITERATURA Y SEGREGACIÓN EN LA ROSARIO DE ENTREGUERRAS



DIEGO P. ROLDÁN (Rosario, Argentina, 1976) es doctor en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Actualmente se desempeña como Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y como docente de la cátedra de "Espacio y Sociedad" de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Entre sus publicaciones cabe citar los libros *Del ocio a la fábrica* (2005); *La sociedad en movimiento* (2006) y *Chimeneas de Carne* (2008), así como varios artículos en revistas científicas especializadas. [diegrol@hotmail.com].



CECILIA M. PASCUAL (Rosario, Argentina, 1986) es profesora de Historia por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Es becaria de formación doctoral en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y docente auxiliar de la cátedra de "Espacio y Sociedad" en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Ha publicado algunos artículos en revistas científicas. [cecipascual@hotmail.com].



JORGE MORALES AIMAR (Gálvez-Santa Fe, Argentina, 1959) es docente, escritor y coordinador cultural. Se graduó en la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario. Ejerció el periodismo en el matutino *Rosario-12*, con artículos sobre estética y política. Con Diego Roldán publicó en la revista *Ciudades* (México, 2006) un trabajo sobre el escritor soviético Evgueni Zamiatin y también prologó su libro *Chimeneas de Carne*, editado en 2008. En 2009 dio a conocer *Zoning*, novela de ciencia ficción. Actualmente se desempeña como profesor de historia y en actividades de difusión del Centro Cultural Parque Alem, en Rosario. [jorgemoralesaimar@gmail.com].



DANILO SANTOS LÓPEZ es doctor en Literatura por la Universidad de Buenos Aires (2004). Se ha desempeñado desde 1995 como docente de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En la actualidad es profesor de planta de la Facultad de Letras. En los últimos años ha dirigido investigaciones sobre las representaciones urbanas en la novela latinoamericana reciente. Se ha desempeñado como investigador principal en el proyecto Fondecyt denominado “Metamorfosis de la ciudad latinoamericana: la representación novelesca reciente (1990-2005) de tres capitales andinas (Santiago, Lima, Bogotá)” y en el Proyecto VRI sobre representaciones sociales de Ciudad de México y Buenos Aires en las narrativas mexicana y argentina respectivamente. Ha publicado reseñas y artículos en *Revista Universitaria* (PUCCH), *Taller de Letras* (PUCCH), *Revista Chilena de Literatura* (Universidad de Chile), *Anales de Literatura Chilena* (PUCCH) y revista *Ciudades* (México), así como colaboraciones en el libro *Nueva Narrativa Chilena: el abordaje de los huérfanos* (Rodrigo Cánovas, 1997) y en el texto sobre *Mito y mundo contemporáneo* (2010), coordinado por José Manuel Losada Goya. [dsantos@uc.cl].



FLORENCIA HENRÍQUEZ COX (1981) es magíster en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile y candidata a doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Académica de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sus áreas de investigación son: literatura y ciudad, crónica urbana, modernización latinoamericana. Ha participado en la creación de material didáctico para el Ministerio de Educación chileno y actualmente colabora en *Memoria Chilena*, de la DIBAM (Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos). [florenciahenriquez@yahoo.com].

Agradecimientos

El coordinador desea expresar su gratitud a quienes, en mayor o menor medida, han contribuido a que este libro sea –a partir de la ficción– una realidad.

Especialmente a los autores, por su buen hacer e infinita paciencia ante mis requerimientos y observaciones, que solo pretendían generar un producto de cierta calidad.

Al Dr. Celso José Garza Acuña, director de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), por recibir con entusiasmo el trabajo y alentar su publicación.

Al M. C. Francisco Fabela Bernal, director de la Facultad de Arquitectura de la UANL, por el respaldo dado igualmente al trabajo desde el principio.

Al escritor regiomontano Hugo Valdés, por tomarse la molestia de leer el libro y aceptar la invitación a prologarlo, apreciando la labor crítica que desarrollamos los académicos en relación a las creaciones de su gremio.

Al M. C. José Luis Martínez, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL, y a Damián E. Monsiváis Orozco, excoordinador de Fomento a la Lectura del Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, por abrir camino al ayudarme a buscar, descubrir y encontrar qué leer con respecto a Monterrey para entender mejor la ciudad.

Al arquitecto y profesor Ricardo Lazcano Gómez, por su inestimable ayuda en diversos aspectos del trabajo.

A las arquitectas Yéssica Méndez Sierra y Laura Alejandra García Gutiérrez, por sus amables sugerencias e ideas en relación a la portada.

Y a todos aquellos que, por olvido involuntario o falla de la memoria, no ven reflejado su nombre en estas líneas aun siendo merecedores de ello.

Prólogo

Hugo Valdés¹

Mucho me honra que parte de mi obra narrativa sea examinada en *Poéticas urbanas* —concretamente en “Entre ficción y realidad, o la realidad de la ficción: Monterrey a través de la mirada de narradores y poetas”— y además haber sido invitado por el doctor José Manuel Prieto González, coordinador del volumen y autor del texto citado, a elaborar una suerte de prólogo para este libro conformado por once ensayos de arquitectos, historiadores del arte y sociólogos entre cuyas virtudes, como ocurre siempre con los trabajos que integran antologías y proyectos colegiados, está la de no aburrir en ningún momento al lector. El recorrido que inicia en Jalapa y Ciudad de México y continúa por Bogotá, Buenos Aires, Granada, Nueva York, Ciudad Juárez, Mexicali, Tijuana, Madrid, Monterrey y Rosario, hasta concluir en Santiago de Chile a través de una serie de escritores que se han ocupado de aquéllas por medio de la ficción narrativa y lírica, es un ejercicio estimulante para cuantos hayan reparado, incluso de forma subrepticia, en la ligazón profunda que hay entre las ciudades y la visión literaria que da cuenta de éstas.

Ajenos a cualquier afán de hacer crítica especializada, los quince autores de *Poéticas urbanas* han optado más bien por mostrar cómo se refracta el poder de recreación e interpretación de ciertos escritores sobre tal o cual lugar, convirtiéndose las más de las veces en un duro prisma que obligará a aceptar que, en el fondo, todas las urbes son distópicas e ingobernables como la naturaleza

¹ Hugo Valdés (Monterrey, 1963), licenciado en Letras Españolas por la Universidad Regiomontana, ha publicado las novelas *The Monterrey news* (Editorial Grijalbo, 1990; UANL, 2006), *Días de nadie* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 1992; Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León [Foneca], 2003), *El crimen de la calle Aramberri* (Ediciones Castillo, 1994, 1997, 2003; Editorial Jus/UANL, 2008) y *La vocación insular* (Ediciones Castillo, 1999). Y los libros de ensayo *El laberinto cuentístico de Sergio Pitol*, *El laboratorio del crepúsculo y otros ensayos* y *Ocho ensayos sobre narrativa femenina de Nuevo León* (Foneca, 1998, 2002 y 2006, respectivamente). Ha sido becario del Centro de Escritores de Nuevo León, del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y del Foneca. Ganador del Certamen Nacional de Literatura Alfonso Reyes en 1994 y del Premio Universidad Autónoma de Nuevo León a las Artes en 2007. Coordinador del Centro de Escritores de Nuevo León período 2007-2010. Medalla al Mérito Cívico Diego de Montemayor 2011.

humana que las puebla. Acaso ése sea el precio que conlleva toda apropiación literaria y que el lector asume tomando para sí diversos imaginarios; acaso ése sea el costo que demanda proponerse entender las ciudades a través de los libros.

No podría ser de otra manera: por lo que sabemos, la novela dice siempre mucho más de lo que se propone, al grado de ir más lejos —aun cuando lo haga oblicuamente— que la psicología, la historia y la sociología. Julieta Campos definió a la literatura como “realidad añadida”, es decir, una realidad complementaria a la existente, que venía a enriquecerla pese a su intangibilidad; así, toda ciudad que se despliega en las páginas de una ficción sería entonces una “ciudad añadida”, transformada desde el instante en que alguien la reconstruye según la que lleva dentro.

Toda urbe es entonces sus espacios cambiantes, pero también es los libros que se han escrito sobre ella. No por nada, los escritores se han arrogado con razón la creencia de que las ciudades sólo existen cuando son nombradas; después de ello nunca serán iguales a la que bullen allí donde fueron fundadas. Sin embargo, por su visión disruptiva y permanente desapego a la autocelebración, parecería que los creadores artísticos están siempre a disgusto con la materia de su interés. Por cuestionar los discursos oficiales, desvirtuando toda versión que se pretenda idílica, la literatura de algunos de los autores escogidos en este libro acaba por desfondar los mitos de las ciudades prósperas merced al progreso. Su memoria y mirada que incomodan traspasan sin mayor problema la capa más visible de la “realidad” que los dueños tradicionales de las metrópolis se empeñan en mostrar para consumo interno y externo, y se aplican en destrabar el palimpsesto hasta dar con la imagen primera, en la que se fundamentan y explican los errores y olvidos del presente.

Si escribir es saber mirar, la ciudad es pues de quien la sabe mirar mejor, evidenciando sus claroscuros: su avance material pero también su corrupción y su maldad indiferente. Empero, en abono de esta idea debe considerarse aquello que propugnó el autor de *Romancero gitano* (“De Granada a Nueva York: ciudades, poesía y música en Federico García Lorca”, de Juan Calatrava Escobar), en el

sentido de que había que usar también el oído, el olfato y el gusto, más que sólo la vista, para captar una ciudad —recordemos que en *Noticias del Imperio*, el mexicano Fernando del Paso le dedica un capítulo a los sonidos de la capital tal como debieron escucharse en la segunda mitad del siglo XIX. Este enfoque se ubicaría en el extremo opuesto del ejercicio de otros escritores que, a veces sin tener que hollar el sitio que deciden recrear, se aventuran a alzar una ciudad determinada. José Manuel Prieto González refiere en la introducción cómo el famoso músico Chico Buarque escribió *Budapest* sin conocer siquiera el lugar que le da nombre a su novela, y yo a mi vez ejemplificaría con el irlandés Bram Stoker, quien nunca estuvo en Transilvania, ni en ningún otro pueblo de Rumania, y pese a ello concibió *Drácula*. El compositor brasileiro defendió su punto al apuntar que “escribir sobre algo que ocurrió hace cien años es como no conocer el lugar”, y ello quiere decir que la sola pertenencia a un espacio no garantiza que la búsqueda en su pasado profundo traerá frutos exitosos: sólo dependerá del talento y la calidad de la imaginación del autor.

Al cabo, el escritor está allí —y aquí, en esta espléndida colección que compone *Poéticas urbanas*—, dotando de memoria a ciudades que no sólo van desdibujando a las precedentes, sino que abjuran aun de su pasado —verbigracia la ciudad-Estado de Buenos Aires—, y en este propósito erige y opone la ciudad emocional a la real, la escrita a la no escrita —no hay ciudad sin sus representaciones—, para conformar su propia urbe literaria, en la cual será posible también reconocer las nuestras, no obstante medien entre ellas miles de kilómetros, así sea en algunos de sus procesos formativos y de recomposición.

Me llama la atención la forma en que, al igual que en mi tierra natal, poblaciones como Bogotá (“La imagen de la ciudad en la literatura: Bogotá, 1940-1958”, de Leopoldo Prieto Páez) han sufrido una sectorización o parcelación por obra de la especulación inmobiliaria, compartimentando indeseablemente una urbe cuyos distintos sectores sociales podrán apenas vincularse entre sí. Tendiendo un puente con el ensayo de Diego P. Roldán, Cecilia M. Pascual y Jorge Morales Aimar, “Imaginando una ciudad dual. Literatura y segregación en la Rosario de entreguerras”, donde dicha ciudad, “narcotizada con sus proyectos”,

antagoniza con los muladares del Vaciadero que describe Rosa Wernicke en *Las colinas del hambre* (1943), los estudiosos de una autora que el *stablishment* rosarino desautorizó y acabó por confinarla al olvido ponen de relieve lo que se cierne sobre toda compartimentación física y social: los barrios miserables son las cajas de resonancia de los más prósperos, su inevitable consecuencia.

El registro de estas ciudades con otras adentro, siempre en pugna y tensión, pero fatalmente complementarias, me lleva igualmente a asociar parte de la transformación de Santiago de Chile con la de Monterrey, incluido el modo cómo el centro fundador, provisto de su correspondiente carga histórica, ha sido hoy olvidado por la gente que “disponía de la ciudad a su antojo”, según la afortunada expresión de Ramón Díaz Eterovic. Desarticulada y, por su vasta extensión, segregada socialmente; peligrosa, feroz enemiga de sí misma; en manos de la desmemoria por el afán del aparato pinochetista de fragmentar el pasado para cancelarlo; la capital chilena se revela, en “Los paisajes de una ciudad enmascarada: la representación literaria de Santiago en la novelística chilena reciente (1995-2010)”, de Danilo Santos y Florencia Henríquez, como una ciudad que se desconoce a sí misma, víctima de la transformación vertiginosa, de ese cambio perverso y sin sentido —el afán acrítico de modernización que censuraba García Lorca en la España de su tiempo—, que desorienta y desampara a sus habitantes, reales o literarios, carentes ya de espacios de reconocimiento individual y colectivo. Antesala de su perniciosa y tal vez irreversible segmentación, la expansión y modernización globalizada que caracterizan hoy a Santiago le deparan sin embargo un buen sitio entre las preferencias de los visitantes e inversionistas extranjeros: es casi un no-lugar, aséptico y funcional como un aeropuerto o una cadena de hoteles y restaurantes. Me resulta doloroso considerarlo así, pero tan trágico como fue el golpe de Estado que asestó Augusto Pinochet a la democracia encabezada por Salvador Allende en 1973, es ahora el hecho de que un mall pueda emblematicar el progreso de un país.

Por otro lado, el texto “La modernidad en Buenos Aires. Roberto Arlt: el arquitecto del mal”, de Zenda Liendivít, trae veladamente a colación la pregunta

acerca de si escritores como Arlt sienten fascinación u horror por la ciudad que describen y recrean. El espacio domeñado y explotado en favor de las clases altas en detrimento de las bajas que Arlt advierte en Buenos Aires vía la planificación integral de la vida a que son sometidas las segundas, da pie a una vertiginosa reflexión sobre la urbe y la condición humana a partir de varias novelas —*Los siete locos*, *Los lanzallamas*, *El juguete rabioso*, *El jorobadito*— que el lector, de no conocerlas, leerá comedidamente y ahora desde una perspectiva más amplia. A su vez, el reposado estudio sobre los pasos del norteamericano Washington Irving en Granada y su devoción por la Alhambra ejemplifican cómo un lugar —en este caso el palacio nazarí que concentra historia y leyenda musulmanas, así como ciertos trazos de la época de Irving— y el escritor que se ocupa con buen tiento de aquél acabarán imbricados en una perdurable posteridad literaria.

Quiero por último compartir la sorpresa y agrado que me causó en particular la lectura de “Madrid y los desastres de la guerra de 1936-1939: retrato de la ciudad a través de la vanguardia literaria y arquitectónica de la época”, de Joan Carles Fogo Vila, por tratarse de un tema caro a quienes leímos alguna vez *La arboleda perdida*, de Rafael Alberti, o *Mi último suspiro*, las memorias de Luis Buñuel. En efecto, la mítica Residencia de Estudiantes donde se acuna la generación del 27 es para muchos la imagen más acabada del enclave donde coincide la espuma del genio que tanto en literatura, pintura y cinematografía llenó de gloria al pasado siglo XX. El trabajo de Fogo Vila enriquece el conocimiento general que algunos teníamos de aquella brillante promoción al documentar su acercamiento proactivo con la generación del 25 —conformada por arquitectos egresados de la Escuela de Madrid entre 1918 y 1923— y su fecunda relación con Le Corbusier. Su generosidad de miras —esa voluntad de profundizar en la arquitectura popular tal como en literatura y música lo hacían Federico García Lorca y Manuel de Falla abrevando en cancioneros y romanceros para embriar su obra con una tradición profunda— es en verdad admirable en momentos en que la Segunda República es atacada por los franquistas, mientras los bombardeos aéreos de la Falange destrozan zonas de Madrid donde se empezaban a ensayar los discursos arquitectónicos de aquella vanguardia. Al

barruntar el horror próximo que traerían el fascismo y el comunismo, ideologías que destruirían el mundo como lo habían conocido hasta entonces, literatos, arquitectos y pensadores no dudaron en encabezar cruzadas educativas y culturales por los rincones más remotos de España, recordándonos que en las peores crisis la cultura es siempre el mejor asidero para enfrentar la oscuridad. Por lo demás, el intento de fijar el periplo del mencionado Alberti y su mujer, María Teresa León, y de otros poetas antes y durante la guerra civil por diversas residencias de significativa arquitectura, desnuda las veleidades de la memoria pese al minucioso apoyo documental y testimonial en que reposa la investigación.

Creo, pues, que así como los escritores analizados en *Poéticas urbanas* y tantos más nos han hecho ver con otros ojos a las ciudades en que han prodigado su atención, este libro nos hará ver con otros —y mejores— ojos a aquéllos, logro sin duda loable por parte de este grupo de distinguidos estudiosos donde menos de un tercio de ellos se especializa en literatura.

O	INTRODUCCIÓN. LA LITERATURA COMO FUENTE DE CONOCIMIENTO DE LA CIUDAD
	José Manuel Prieto González

*Dios, ayúdame a tener fuerza
para cambiar las cosas que no puedo cambiar,
para soportar las cosas que no puedo cambiar,
pero sobre todo,
dame inteligencia para comprender la diferencia.*

Tomás Moro

*Para ver lo que tenemos delante de las narices,
se necesita un esfuerzo constante.*

George Orwell

La idea de este libro surgió en Barranquilla (Colombia), a finales de octubre de 2010. Allí, en las instalaciones de la Universidad del Norte, tuvo lugar en esas fechas el XXXIII Encuentro RNIU (Red Nacional de Investigación Urbana de México) en torno al tema “Independencia, Democracia y Procesos Urbanos”. Una de las mesas de trabajo se dedicó a la ciudad latinoamericana en la literatura, el cine y el arte. Tres de los participantes en dicha mesa, Leopoldo Prieto, Harmida Rubio y quien esto escribe, presentamos sendas ponencias sobre diversos aspectos de los vínculos existentes entre literatura y ciudad. Aunque no nos conocíamos de antes, el mutuo interés por la investigación que cada uno presentó

y el hecho de compartir inquietudes a ese respecto permitió establecer una complicidad entre nosotros. En conversaciones informales comentamos la posibilidad de reunir nuestras aportaciones en un trabajo colectivo al que tendrían que sumarse otros investigadores de distintos países de la región.

Después de aquello decidí tomar la iniciativa para tratar de convertir las buenas intenciones de Barranquilla en un verdadero proyecto de gran alcance. Desde el principio se vio que la labor no sería fácil. Harmida y Leopoldo me respaldaron en la tarea inicial de contactar a colegas que hubieran trabajado el tema, pero los primeros intentos no dieron los frutos que esperábamos. Poco después supe de un investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana de Ciudad de México, Mario Bassols –quien también estuvo en el encuentro de Barranquilla, pero dirigiendo otra mesa–, que además de trabajar él mismo las relaciones literatura-ciudad, había coordinado en 2006 (junto con J. Regalado) el número 72 de la revista *Ciudades*, dedicado precisamente a “Vida Urbana y Narrativas Literarias”. Bassols no solo se sumó de inmediato y con entusiasmo al proyecto, sino que favoreció su desarrollo al ponerme en contacto con otros investigadores que hoy participan en este libro: los colegas de Rosario (Argentina), Diego P. Roldán y Jorge Morales Aimar, y los de Santiago de Chile, Danilo Santos y Florencia Henríquez. Por otra parte, las indagatorias en Internet también dieron sus frutos; a través de este medio pude conectar con los compañeros de Buenos Aires: Zenda Liendivít, Eleonora G. Capria y Matías A. Lutereau.

Finalmente, y aunque en origen solo contemplamos la región latinoamericana como ámbito de estudio, terminé considerando también a España. Los lazos culturales, la lengua compartida –porque las cosas no se dicen de igual manera en todos los idiomas– y unas tradiciones literarias que van de la mano, que se imbrican y nutren mutuamente, constituyen argumentos de peso en ese sentido¹. El poeta chileno Pablo Neruda, que fue nombrado cónsul de su país en Madrid en 1934, es figura relevante en el capítulo dedicado a esa ciudad. Del mismo modo, Rafael Alberti y María Teresa León, que salen de Madrid después

¹ Conviene señalar, no obstante, que hay alguna fuente literaria escrita en un idioma distinto al castellano. Es el caso de la novela *La disgrâce*, de Georges Londeix, ambientada en Monterrey, escrita en francés y publicada en París en 1964.

de la guerra para ir al exilio, recalán en Buenos Aires, ciudad que evocaron también con fruición. Además, es interesante comprobar cómo en algunos casos se comparten igualmente intereses literarios, como ocurre con el tema de la modernidad –que España vivió con especial intensidad en el primer tercio del siglo XX, antes de la guerra civil. Así pues, el inicial proyecto latinoamericano acabó convirtiéndose en *hispano-americano*².

El contacto en España fue mi buen amigo y maestro Juan Calatrava, que en fechas recientes tuvo a su cargo (junto a Winfried Nerdinger) el comisariado –curaduría– de una interesante exposición titulada “Arquitectura Escrita” (incluye catálogo), orientada a desentrañar los vínculos entre literatura y un componente esencial de la ciudad como es la infraestructura arquitectónica³. Fue el propio Calatrava quien me sugirió contar con otros dos investigadores españoles: Juan Manuel Barrios y Joan Carles Fogo. Ellos completan la nómina de colaboradores del presente libro.

Con respecto al idioma cabe añadir que la compartición del castellano como lengua común no excluye, obviamente, las distintas jergas nacionales, muy presentes en las fuentes literarias de cada país, a veces con un sentido marcadamente ideológico. Roberto Arlt, el escritor argentino estudiado por Zenda Liendivit, arremetió contra la lengua que refleja la alta cultura, valorando la “antigramaticalidad” como forma de vitalidad. Para él, la lengua de los argentinos no es el castellano, sino el “idioma porteño”. Según Liendivit, hacerse de una voz propia implicaba violentar un poder central, oficial; por eso Arlt confunde el idioma, lo mezcla, lo subvierte, lo vuelve indócil. Y por eso también, asegura esta autora, realiza el proceso inverso al de Borges, que escribía bien para ser traducido, leído y comprendido fuera de Argentina. En todo caso, lejos de ser un problema, esos localismos testimonian la riqueza, diversidad y vitalidad de la lengua –llámesele

² Aunque lo hispanoamericano se ha entendido tradicionalmente como lo relativo a la América de habla española, empleo aquí el término con un sentido inclusivo en relación a España. En consecuencia, a fin de distinguir, dejo el término “latinoamericano” para referirme exclusivamente a la América hispana. No tendría sentido hablar aquí de proyecto “iberoamericano”, puesto que no hay estudios sobre ciudades portuguesas.

³ Juan Calatrava y Winfried Nerdinger (eds.), *Arquitectura Escrita* (catálogo de exposición), Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2010 (véase especialmente el texto de Calatrava, “Edificios, ciudades, textos: sobre arquitectura y literatura”, pp. 15-34).

castellano o español– que compartimos. Los autores recurren en ocasiones a sinónimos para aclarar el significado de ciertas palabras: cuando los compañeros de Rosario nos hablan de “conventillo”, apostillan enseguida que se trata de una casa de inquilinos. Pero si esto no sucede no pasa nada, pues los significados se sacan fácilmente por el contexto. Así, lo que los rosarinos llaman “vaciadero” no es sino un basurero; la “comuna” de los chilenos sería un municipio; el “piso” de los españoles, un departamento; en fin, los mexicanos llaman “güero/a” a una persona de tez clara, “camión” al autobús urbano, etc. Otras veces, ciertamente, puede tratarse de términos más profundos, como cuando los argentinos hablan de la “pampa” como concepto.

El texto que tiene el lector en sus manos resulta, por tanto, de un esfuerzo colectivo; es producto del trabajo de un equipo multidisciplinar compuesto básicamente por historiadores, sociólogos, arquitectos y filólogos, por académicos e investigadores pero también por personas que aúnan alguna de esas condiciones con la de escritor (creadores). Estos últimos son pocos pero ahí están. Dominan los trabajos de autoría individual, pero no faltan los colectivos (de dos y hasta tres autores) en el marco de equipos de investigación que operan en ciertas ciudades e instituciones (universidades).

En once capítulos se abordan las representaciones literarias de otras tantas ciudades: Bogotá, Buenos Aires, Granada, Juárez, Madrid, Mexicali, Monterrey, Nueva York, Rosario, Santiago de Chile y Tijuana. Dos de ellas (Buenos Aires y Granada) se estudian por partida doble. Nueva York escapa al mundo latino, por más que lleguen a ella cada vez más hispanos, pero interesa la visión que ofrece de la ciudad un escritor de ese medio cultural, el poeta español Federico García Lorca. Lo más habitual es que cada capítulo se centre en una sola ciudad, pero no siempre ocurre así: en un caso se estudian conjuntamente dos (Granada y Nueva York) y en otro el protagonismo se reparte entre tres (Juárez, Mexicali y Tijuana). Por países, México es el más representado, con cuatro ciudades; le siguen Argentina y España (con dos), y Colombia, Chile y Estados Unidos (con una cada uno).

Sin embargo, en algunos estudios se alude a otras ciudades indirectamente, es decir, se habla de ellas sin necesidad de que su nombre aparezca en el título del capítulo (se sugirió a los autores –como denominador común– incluir el nombre de la/s ciudad/es de estudio en el título principal). Un personaje de una novela chilena dice que los peruanos viajan a Chile pensando que llegarán al paraíso, de suerte que a una parte del centro histórico de Santiago se la conoce como “la pequeña Lima”. Asimismo, es casi imposible hablar de Ciudad Juárez sin mencionar El Paso (Texas), o de Tijuana sin aludir a San Diego (California). Y cuando Eleonora G. Capria y Matías A. Lutereau hablan de la hipertrofia de Buenos Aires con respecto a Argentina, no cuesta mucho pensar también en otra macrocapital de la región como Ciudad de México. No faltan, por otra parte, ciudades reales a las que la literatura designa con un nombre *ficticio*: en la novela *Al otro lado*, de Heriberto Yépez (2008), Tijuana se ha convertido en Ciudad de Paso (del mismo modo que a San Diego se la identifica por Sunny City).

El orden de presentación de las ciudades atiende a criterios estrictamente alfabéticos; en capítulos que incluyen más de una ciudad rige el mismo criterio en relación a la primera que se nombra. Tratándose de dos estudios sobre una misma ciudad (casos de Buenos Aires y Granada), se presenta antes la visión literaria más antigua. Pero, ¿por qué estas ciudades y no otras? Primero, obviamente, por disponibilidad, aunque también se ha buscado un cierto equilibrio entre capitales de país (Bogotá, Buenos Aires, Madrid y Santiago) y urbes periféricas; teniendo en cuenta que estas últimas son las menos conocidas literariamente, tal vez sean las que revistan mayor interés. La consolidación de grupos y corrientes literarias en México permite a Bassols hablar de “boom” literario en la frontera norte, incluso de “sistema regional literario” –donde se pasó de una “narrativa del desierto” a otra más ligada a la vida urbana–, de una literatura que ya no tiene como eje central a las grandes ciudades y particularmente a la ciudad-capital federal; esa descentralización ha tenido, a su juicio, buenos resultados. Por otra parte, Roldán y sus colegas de Rosario nos recuerdan que en Argentina la imagen crítica de lo urbano solo estuvo disponible

inicialmente para Buenos Aires; la escritora Rosa Wernicke la tomó en préstamo y la aplicó a Rosario.

La representación de las ciudades puede hacerse a partir de una o varias obras. Podría pensarse que géneros como la novela y el cuento dan más juego en ese sentido, pero no es así necesariamente: una ciudad tan compleja como Nueva York –aun la Nueva York de finales de la década de 1920– puede ser magistralmente interpretada a través de un libro de poemas. Novela, cuento y poesía son aquí los géneros literarios de referencia, aunque sin excluir otros como la crónica⁴; en algún caso (*Juvenilia*, de Miguel Cané) podría hablarse de autobiografía novelada. La relación total de obras consultadas es realmente diversa y numerosa. Algunos autores se fijan en un solo escritor, del que estudian una o varias obras; otros reparten su atención en distintos creadores. En torno a las fuentes se dan todas las combinaciones posibles. En la mayoría de los capítulos se omite en el título el nombre del escritor o escritores principales consultados; pero el hecho de que se dé ese dato no impide que en el desarrollo del discurso se aluda a otros literatos. Aparentemente, Liendivit concede todo el protagonismo a Roberto Arlt, pero en su texto no deja de hablarnos también del Buenos Aires de otros relevantes escritores argentinos como Martínez Estrada.

Ya se trate de figuras de talla internacional o de maestros de la palabra de alcance nacional o solo local, las páginas que siguen ofrecen un muestrario de escritores de lo más sugerente y atractivo, muchos de ellos (Airó, Arlt, Lorca, Wernicke, etc.) comprometidos con sus respectivas ciudades y con su gente, con los demás; sus propias vidas rezuman en ocasiones un aire novelesco. El hecho de que las ciudades puedan ser representadas por escritores locales y foráneos incrementa el abanico de perspectivas y enfoques. Se advierten curiosos cruces en este sentido: una ciudad española (Granada) es vista por un escritor norteamericano (W. Irving) y una ciudad norteamericana (Nueva York) es vista por un poeta español (Lorca). El resultado, magnífico en ambos casos. Téngase en cuenta que no es lo mismo un escritor foráneo que un escritor *ausente*. ¿Hace falta haber vivido en una ciudad para poder escribir sobre ella? Habría mucho que

⁴ Crónica que, escrita por grandes poetas en algunos casos, tiene mucho de poesía.

decir a este respecto, pero lo cierto es que al escritor y músico brasileño Chico Buarque no le hizo falta pisar Budapest para crear una exitosa novela sobre la ciudad del Danubio (*Budapest*, 2003); según confesó, jamás estuvo allí, no quiso. Aquello, de hecho, fue un experimento, pero lo interesante del mismo es que surgió a partir de la fascinación del escritor por la lengua húngara –se enamoró del idioma⁵.

Obviamente, el interés de muchas de las obras literarias aquí presentadas no se circunscribe al fenómeno urbano, razón por la que siempre se corre el riesgo de desviar la atención de lo que realmente nos importa (la ciudad). Los autores, sin embargo, han sabido sortear ese riesgo sin mayores problemas. Nuestro objetivo no es –no debe ser– la crítica literaria, entre otras cosas porque muchos de nosotros nos sentimos totalmente incompetentes en ese terreno. No se trata de hacer juicios de valor literario, sino de hacerse con las claves de la ciudad. Como dice Bassols, lo que nos mueve aquí no es el análisis de la prosa (ni del lenguaje poético), sino del imaginario de ciudad que construye el escritor en su relato. En este sentido, apelamos a Walt Whitman, quien se negaba a distinguir entre alta y baja literatura. Jean Renoir decía algo parecido en relación al cine; no le interesaban las películas perfectas, sino aquellas que sirven para tender puentes con el conocimiento humano⁶.

⁵ Buarque reconoce, no obstante, que quedó una ciudad “difusa”, una “historia con neblina”, algo que no considera ningún demérito. Al final, terminó yendo a Budapest para presentar la novela: “Fue muy interesante llegar a Budapest después de haber estado en cierta forma allí. Comprobar que había cosas que eran iguales y otras absurdas. Tampoco yo quise dar la impresión de que lo conocía a fondo; los nombres eran inventados, basados en la selección húngara de fútbol. Admitir que nunca había pisado la ciudad creó un poco de desconfianza. Algunos se lo tomaron bien; otros, francamente, no... [A muchos] les parecía que no tenía derecho a inventar algo que ya existía”. Preguntado acerca de cómo pudo imaginar la ciudad sin ir, responde que con guías, diccionarios, palabras que recordaba de una novia húngara que tuvo y la selección húngara de fútbol de 1954 (“ese partido que perdimos [los brasileños] con ellos”). Asegura que cuando se le ocurrió el libro, pretendía crear una lengua. Y añade: “De alguna manera, escribir sobre algo que ha ocurrido hace 100 años es como no conocer el lugar. En el tiempo y en el espacio estás perdido. La idea de [la novela] *Leche derramada* partió de eso. Imaginación y conocimiento a base de estudio”. Jesús Ruiz Mantilla, “Entrevista con Chico Buarque”, en *El País Semanal*, n.º 1.792, 30 de enero de 2011, pp. 30-34 (el subrayado es mío).

⁶ Jesús Ruiz Mantilla, “Entrevista con Montxo Armendáriz [director de cine]”, en *El País Semanal*, n.º 1.803, 17 de abril de 2011, pp. 32-37, p. 35. Según Armendáriz, en una sociedad como en la que nos encontramos es fundamental que el cine, aparte de divertir y entretener, sirva para reflejar el mundo que nos rodea.

El arco temporal de estudio comprende la edad contemporánea, desde el siglo XIX hasta la actualidad: desde la visión romántica de Granada que nos ofrece Washington Irving, o la Buenos Aires decimonónica que se describe en *Juvenilia* (M. Cané), hasta el presente estudiado por Bassols en las ciudades de la frontera norte de México o por Santos y Henríquez en Santiago de Chile a través de novelas relativamente recientes. Ahora bien, estamos convencidos de que las fuentes literarias más antiguas siguen influyendo en el presente y, por tanto, permiten conocer también la ciudad actual. Me decía Zenda Liendivít –vía correo electrónico– que Arlt nunca es inactual: “uno lo lee y parece que estuviera radiografiando la Argentina de hoy (con algunas variantes de época, pero esencialmente lo mismo)”.

Cuando Juan Manuel Barrios nos habla de la Granada de Washington Irving nos sitúa en realidad ante tres ciudades: la evocada por el norteamericano en sus cuentos –que remite al medieval y glorioso pasado nazarí–, la que conoció Irving en el XIX y la Granada de hoy. ¿Cómo es eso posible? Los viajeros románticos de antaño han dado paso a los turistas de hoy, pero entre unos y otros es posible una conexión a través de los cuentos de Irving. Según Barrios, muchos viajeros que visitaron la ciudad a partir de 1832 asimilaron la mezcla de fantasía y realidad de esos relatos, misma que hoy perpetúan los guías turísticos, quizá los máximos deudores de la peculiar visión del escritor estadounidense. La Granada de hoy aún conserva ecos de aquella imagen romántica de la ciudad que forjó –como ningún otro libro– *Cuentos de la Alhambra*. Irving narró al mundo las bellezas de la ciudadela de la Alhambra, pero también denunció su deterioro, lo cual contribuyó a que el Estado español se fuera implicando cada vez más en la conservación y restauración del recinto monumental; es decir, aquellos relatos llegaron a avergonzar a las autoridades hasta el extremo de llevarlas a emprender una política de mejor conservación del conjunto. Granada –dice Barrios– no olvidó este servicio; tal vez por eso se siguen haciendo homenajes y levantando estatuas al escritor. Del mismo modo, la lectura de esos cuentos nos permite reconocer las “tropelías” urbanísticas cometidas en la ciudad desde el siglo XIX y hasta la actualidad, la pérdida de multitud de rincones evocadores y edificios históricos

para dar lugar a calles de un “convencional cosmopolitismo”, la destrucción del otrora alabado paisaje de la ciudad, etc.; el crecimiento urbano desmedido y la especulación habrían destruido y ocultado parte de aquel encanto. Un político de mediados del siglo XX llegó a decir que esta era “una ciudad hecha a golpes de literatura”.

Pero el de Irving y Granada no es el único ejemplo de esa actualidad de las fuentes literarias *históricas* a la que me refería antes. La crisis económica y financiera que venimos padeciendo desde hace unos años y que –como en 1929– obliga a estar continuamente pendientes de lo que pasa en Wall Street, remite en este contexto a ese Lorca –testigo presencial del crack bursátil del 29– que clama en *Poeta en Nueva York* contra las miserias y la explotación del capitalismo salvaje, contra la frialdad y crueldad de Wall Street, es decir, de la urbe hecha negocio. Por otra parte, cuando Diego Roldán y sus colegas aluden a la Rosario de 1937 representada por Rosa Wernicke en *Las colinas del hambre*, enfatizan el descubrimiento del arrabal por parte de la escritora, la representación de los bordes, de esas barriadas invisibles de la periferia emergente donde el progreso no llegaba (así lo atestiguaban, por ejemplo, calles sin pavimento ni ornato alguno). El hecho es que los discursos oficiales de hoy mantienen en buena medida esas mismas prácticas de ocultamiento. Los autores señalan que el contorno de los barrios miserables diseñado por Wernicke “continúa persiguiéndonos”; y sostienen, asimismo, que “el aire que respiraban y respiran los pobres, el suelo que pisaban y pisan, y el agua que bebían y beben, no es la misma que la del resto de la ciudad”. Si la novela de Wernicke cayó en desgracia, en el olvido cultural, es precisamente por la misma actitud que la autora retrata en ella, es decir, por la indiferencia de quienes no quieren ver ni oír espectáculos desagradables. Finalmente, también podría aludirse a la permanente actualidad – como advertencia contra su repetición– de los episodios de guerra y conflictos armados, como los que se plantean en los capítulos de Madrid y Santiago de Chile. En este último caso se dice que las imágenes de los bombardeos del palacio de La Moneda pertenecen, se haya vivido o no en 1973, a todos los chilenos.

La metodología de abordaje de la ciudad, tanto por parte de narradores y poetas como de los autores de los ensayos, es diversa y plural, posibilitando así distintos acercamientos o aproximaciones al fenómeno urbano. Lejos de dar exclusividad a la percepción visual, hay escritores como Lorca que reparan también en los sonidos urbanos. Según Calatrava, el poeta concede gran importancia al sonido en el paisaje urbano, representa paisajes hechos de sonidos. Creyó necesario absorber las ciudades a través de todos los sentidos, sin privilegiar el de la vista. “¿Por qué se ha de emplear siempre la vista –se preguntaba– y no el olfato o el gusto para estudiar una ciudad?” Así, nos dirá cómo suena el barrio granadino del Albaicín cuando se le contempla (no solo con la vista) desde la Alhambra. Y en 1933 llegó a hacer una descripción de Granada a través de las músicas y los sonidos que se oyen en distintos momentos del año. Bassols, por su parte, destaca la relevancia del olor en el relato de Juárez. Lo mismo hace Fogo en relación al Madrid devastado por la guerra: los poetas llevan grabado en su mente el olor a humo y a polvo. Tal vez sea pertinente recordar aquí que Richard Sennett, que estudia en *Carne y piedra* las sensaciones físicas sentidas en el espacio urbano, nos transmite en ese libro su desconcierto ante un “problema contemporáneo” como es la “privación sensorial” en dicho espacio. Este problema estaría relacionado, a su juicio, con el deseo de liberar al cuerpo de resistencias, lo cual se traduce en una creciente pasividad del mismo, desensibilizado en el espacio (en parte a causa de las tecnologías contemporáneas)⁷.

De Lorca interesan también otros aspectos metodológicos. En él, según Calatrava, todo es poesía, incluso su prosa, y su manera poética de mirar las ciudades no se basa en criterios descriptivos sino líricos. Pero en el caso de Nueva York es significativa la diferencia entre la vivencia personal inmediata de la ciudad, transmitida en la correspondencia con familiares y amigos, y la transformación poética de la realidad urbana reescrita a posteriori (después del

⁷ Sennett alude, por ejemplo, al embotamiento, la monotonía y la esterilidad táctil que aflige al entorno urbano, al tiempo que atribuye a los arquitectos y urbanistas contemporáneos cierta incapacidad para establecer conexiones activas entre el cuerpo humano y sus creaciones. Richard Sennett, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza, 1997, p. 17-8, 21 y 23.

viaje). Así, lo que empieza siendo admiración de viajero terminará dando lugar al horror del poeta; el rascacielos, por ejemplo, pasa de ser objeto de alabanza en sus cartas a convertirse en símbolo de explotación en la reelaboración poética posterior. Su caso atestigua que el escritor no siempre elige hablar de una ciudad porque tenga complicidad con ella; él mismo reconoce en una carta que Nueva York le parece horrible, pero por eso mismo va a visitarla.

Los autores abordan el estudio de las representaciones literarias desde diversas ópticas, aunque en general suelen reparar en el marco físico de la ciudad y/o en las interacciones sociales. Todo depende un poco de la formación y de las líneas de investigación que desarrolle cada uno; mientras los sociólogos se sienten más atraídos por las relaciones sociales, historiadores del arte y arquitectos ponen más el acento en edificios, monumentos, infraestructura urbana, cuestiones estéticas, etc. Bassols narra con detalle las tramas de las obras (le interesa especialmente la espacialidad de las tramas), mientras que otros autores apenas las toman en cuenta. Algunos, más bien pocos, incluyen en su análisis aspectos como el clima y el paisaje natural –ya sea frondoso o desértico– que rodea la ciudad⁸. A veces es importante el punto físico de observación de la ciudad, porque no es lo mismo la contemplación a pie de calle que desde las alturas. Y hay quien capta la realidad de lo urbano en situaciones extraordinarias como una guerra, que supone siempre una transformación profunda del paisaje – físico y social– ciudadano. En un contexto de guerra, muchos edificios cambian de uso (antiguos inmuebles residenciales pasan a ser cuarteles militares, almacenes, cárceles, etc.) y eso genera nuevas imágenes. Algunas novelas ambientadas en las ciudades mexicanas de frontera nos hablan de paisajes urbanos desolados, aunque esa desolación es distinta a la que evocan los escritores chilenos en

⁸ Esta cuestión no es insustancial. El cinturón de montañas que rodea Granada, por ejemplo, influyó en Lorca a la hora de identificar esa ciudad con la casa y el jardín pequeño, con lo chico, lo recóndito y lo silencioso, frente a otras ciudades andaluzas como Málaga y Sevilla que son el mar y el río, es decir, la apertura. La accidentada orografía permite, además, asomarse desde las alturas de la Alhambra a los patios e interiores domésticos de las casas del barrio del Albaicín (J. Calatrava). Por otra parte, el interés de Washington Irving en el paisaje de Granada permite a J. M. Barrios matizar la idea de que lo único que interesaba de Granada a los viajeros románticos era la Alhambra.

relación a los bombardeos de septiembre de 1973 sobre Santiago, o los poetas republicanos españoles en el Madrid de la guerra civil de 1936-39.

Joan Carles Fogo, que es quien se ocupa de este último asunto, no se olvida de los poemas y las poéticas crónicas que dan cuenta del infierno de la guerra en la ciudad⁹. Los buenos poetas combinan las palabras de tal forma, que hasta el asunto más trágico puede expresarse con notable belleza: pienso en esos groseros huecos u orificios hechos por la metralla en los muros de las casas, que el poeta ve inocentemente como “nuevas ventanas”. Como decía, Fogo no se olvida de las fuentes literarias, pero casi se interesa más por la experiencia vital de los escritores (especialmente Alberti y M^a. Teresa León) en esas circunstancias de extrema violencia y desolación; ahí reside la originalidad de su enfoque. Este autor nos muestra los desastres de la guerra en una ciudad atemorizada por el odio del enfrentamiento armado y el hambre. Pero para ello selecciona una parte de Madrid, aquella que concibe a partir de los espacios habitados por los poetas durante la contienda, es decir, de la arquitectura que dio cobijo al debate literario y a sus protagonistas. Porque la destrucción de la ciudad se refleja también a través de la ruina de las moradas de los escritores, ruina que deja al descubierto sus libros destrozados, quemados o con páginas arrancadas. Una ciudad, en fin, de símbolos literarios materializados en la arquitectura. La intención inicial del autor sería la de destacar los paralelismos que se plantean a la hora de construir o crear literatura y ciudad modernas (como práctica artística), y cómo la irracionalidad de la guerra trunca ese proceso de doble transformación casi en su inicio.

Es habitual tener referentes o puntos de comparación, sobre todo en los casos de ciudades que no son capitales de país. Es lo que hacen los autores que estudian las representaciones literarias de Rosario, en relación a Buenos Aires, o los que se ocupan de las ciudades periféricas mexicanas, en relación al Distrito Federal, al margen de que la capital de México no esté representada aquí. El mundo de *la provincia* aborrece y reniega de la gran capital, pero no puede vivir sin ella, porque ella es a menudo –y en muchos aspectos– espejo en el que mirarse. Hay comparaciones directas entre las ciudades de la tríada Juárez-

⁹ Internet, a través de un sitio web como YouTube, permite hoy a cualquiera escuchar la voz grabada de Rafael Alberti recitando por radio el poema “Defensa de Madrid”.

Mexicali-Tijuana (sobre todo entre las dos últimas), pero no entre ellas y la otra urbe mexicana, Monterrey. Sin embargo, es interesante calibrar el distinto peso de la condición fronteriza en unas y en otra; porque, ¿es Monterrey una ciudad de frontera? ¿Cuáles son los límites hacia el sur de la frontera norte mexicana? En los casos de Juárez, Mexicali y Tijuana, los escritores plantean a su vez comparativas con sus contrapartes norteamericanas.

Los distintos capítulos ofrecen al lector la posibilidad de establecer comparaciones libres entre las ciudades representadas. Por ejemplo, entre ciudades nuevas o modernas como Mexicali (fundada en 1903) y ciudades de larga tradición histórica como Granada. Un personaje de la novela *Mexicali city blues*, que reflexiona sobre el vertiginoso crecimiento urbano de esa ciudad y el sentido de identidad de sus habitantes, asegura que Mexicali es una ciudad que ha recorrido en un siglo lo que a otras urbes les ha costado mil años. Las implicaciones y el debate que podría generar una observación de esta índole son interesantísimas.

En los distintos capítulos se plantean problemas y temas comunes a todas las ciudades. Las conexiones entre Monterrey y Rosario, por poner un ejemplo, son extraordinarias, entre otras cosas porque ambas ciudades tienen fama de industriosas y comerciales, son representadas como modernas por naturaleza y en ellas la base material predominó sobre las formaciones culturales (mercantilismo vs. “mezquindad espiritual”); ciudades en las que empresarios y comerciantes –sus mayores talentos– querían gobernar el municipio como si se tratase de una tienda (Roldán y otros).

Otras veces los temas son específicos de algunas urbes, como ocurre en las del norte fronterizo mexicano con el asunto del narcotráfico y la delincuencia organizada. El tema migratorio no es exclusivo de ellas, pues afecta también a Santiago de Chile, aunque en este caso en sentido inverso –como ciudad receptora–, lo cual supone un contrapunto a esa imagen tradicional de Latinoamérica como región emisora de población.

De entre los temas que más se repiten destaca el de la modernidad inacabada y sus contradicciones en América Latina; es decir, las consecuencias

de un progreso urbano mal entendido, que se traducen en crecimientos descontrolados, desigualdad social, segregación socioespacial, abuso del automóvil, sectores de ciudad desconocidos para muchos habitantes, inseguridad, miedo, soledad (que afecta por igual a todas las clases sociales, pues el dinero no hace inmune a ella), prácticas de *destrucción creadora*, etc. Pero el debate tradición-modernidad, el dilema entre las permanencias o los cambios, afecta igualmente –como ya se ha dicho– a las ciudades españolas. También se tocan cuestiones que tienen que ver con los espacios públicos (calles, plazas, parques), como la pérdida de interacción social en ellos; con las relaciones sociales en el transporte urbano; con la ciudad nocturna; con la construcción de identidades de clase, sujeta al establecimiento de límites claros; con identidades locales excluyentes, a partir del discurso del *nosotros* frente a los *otros*; con el comercio ambulante; con minorías sociales y grupos marginales (prostitutas, homosexuales, pandilleros, etc.); con la toponimia de las calles; con procesos de urbanización “ilegales”; con la influencia de lo norteamericano, no solo en las ciudades fronterizas con Estados Unidos, etc.

Por supuesto, la diversidad de enfoques e ideas de los autores da pie al debate. Sirva de ejemplo la distinta consideración que merece el concepto de “no lugar”, acuñado por Marc Augé¹⁰, a Bassols y a la pareja Santos-Henríquez. Estos últimos, más en la línea de Augé, hablan de un hotel como ejemplo típico de no lugar, como espacio absolutamente carente de “personalización y calidez” en el que la gente siempre está de paso, solo transita por él. Lo mismo ocurriría con aeropuertos y centros comerciales. Bassols, sin embargo, no lo tiene tan claro. Al estudiar las representaciones de Mexicali a través de *Mexicali city blues* (G. Trujillo), se percató de que el protagonista de la novela, el abogado y detective aficionado Miguel Ángel Morgado, evoca el aeropuerto de la ciudad como un lugar en el que él jugaba de niño; es decir, el aeropuerto no es para Morgado un espacio impersonal ni desligado de su vida, sino –por el contrario– un sitio de encuentros afectivos, un verdadero lugar. Más allá de este ejemplo y de este libro,

¹⁰ Véase Marc Augé, *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993.

no faltan escritores que consideran que algunos hoteles tienen alma¹¹, o que vuelven siempre al mismo hotel cuando acuden a determinadas ciudades¹².

El primer capítulo, redactado por Harmida Rubio, es el único que escapa a la dinámica señalada, es decir, que no contempla el estudio de una ciudad específica. En vez de eso nos propone un texto de carácter introductorio, una reflexión teórico-conceptual sobre los vínculos entre narrativa y ciudad, que busca estudiar la estructura narrativa de la ciudad valiéndose del relato como analogía. Porque relato y ciudad comparten, según la autora, el mismo tipo de naturaleza; son medios de expresión de la naturaleza humana, obras de arte en sí mismas. En virtud de ello se estima que podemos leer la ciudad como un texto, leer la ciudad para así entenderla mejor. Todo esto partiendo de la base de que la imagen de la ciudad –como ya anticipó Lynch– no es unívoca, pues cada ciudadano lleva consigo una ciudad distinta. La intención es combinar el acto de narrar con el de construir la ciudad, una ciudad que se construye a partir de muros y calles, pero también de relatos e historias de sus habitantes. Este planteamiento halla interesantes conexiones en los capítulos siguientes: Liendivit nos dice que en

¹¹ La escritora y periodista española Maruja Torres, que viaja con frecuencia a El Cairo, aseguraba no hace mucho haber tenido siempre su hotel en esa ciudad junto al Nilo y serle leal porque le ha dado calidez y felices momentos en cada ocasión. En un artículo de 2009, en el que lamenta profundamente la inminente clausura y demolición de ese hotel, señala: “Mis amigos de aquí –camareros, narguileros, mozos, las señoras de los lavabos– me recibieron al llegar con más afecto que nunca, y me contaron la historia. Sienten que la nueva empresa le ha ahuyentado al hotel su alma. Porque los buenos hoteles la poseen, y la pierden cuando alguien pretende apoderarse de ella para ponerla en venta. El alma de la que mis amigos se sentían orgullosos ha desaparecido...” Maruja Torres, “El alma de un hotel”, en *El País Semanal*, n.º 1.733, 13 de diciembre de 2009, p. 6.

¹² El también escritor y periodista español Manuel Vicent tiene al Chelsea de Nueva York (en el 222 de la calle 23, entre la séptima y octava avenida) como ejemplo máximo de hoteles ligados a una mitología literaria. Espacio de la bohemia por excelencia, no hubo escritor, intelectual o artista –dice Vicent– que no se hospedara alguna vez en ese hotel, desde Mark Twain hasta Jackson Pollock; asegura que allí se concibió *2001, odisea en el espacio*, por Arthur C. Clarke, y Bob Dylan compuso varias canciones. El vestíbulo tiene las paredes cubiertas de cuadros que dejaron allí algunos pintores como forma de pago, y la sensación que domina es que allí no hay dueño... Por todo ello, dice, “en aquella ocasión en que desde una ventana de la tercera planta vi salir de la alcantarilla a un hombre rata, me dije que ése sería mi hotel en Nueva York para el resto de mi vida”. Manuel Vicent, “De Caín al hombre rata”, en *El País* (ed. internacional), 19 de julio de 2009, página de cierre.

En otra ocasión, hablando de La Louisiane de París, reconoce que no es un hotel demasiado cómodo, pero lo daba todo por bueno con tal de vivir un tiempo donde habían vivido sus héroes literarios. “Para vivir en esa incomodidad con agrado hay que estar imbuido por una serie de fantasmas demasiado literarios: la pipa de Sartre, la trinchera blanca de Camus, la voz oscura de Juliette Gréco. Por mi parte he seguido siendo fiel a La Louisiane de París cuando he ido acompañado de alguien que supiera apreciar el lujo que no se ve”. Manuel Vicent, “La trompeta de Miles Davis”, en *El País* (ed. internacional), 2 de agosto de 2009, página de cierre.

Roberto Arlt se articulan ambas construcciones en un juego de correspondencias; para Arlt, la ciudad es una forma más de ficción. Rubio da entrada también en su texto a propuestas de tipo experimental como la del “relato colectivo”. El objetivo último sería –sirviéndose de una mirada bien afilada– tratar de hacer visible lo invisible. Para ello no es necesario que la narración de la ciudad corresponda siempre a hechos verídicos; basta con que sean verosímiles. En consecuencia, el relato de la ciudad se teje, según esta autora, entre la ficción y la realidad.



En efecto, la representación de la ciudad depende aquí básicamente de la ficción literaria. Representar significa sustituir a la realidad, ser imagen o símbolo de algo, pero también “informar”, dar a conocer, develar lo oculto. Buscamos pues, como diría Vargas Llosa, la verdad de las mentiras.

El *adiós a la verdad* de Gianni Vattimo supone el ocaso del mito de la verdad objetiva y absoluta, de la idea de verdad como objetividad, que es en realidad la *verdadera* mentira (falsedad). No obstante, esa idea metafísica de verdad o de lo verdadero como descripción objetiva de los hechos, que hunde sus raíces en la tradición judeocristiana, aún se halla muy ligada a la mentalidad común de nuestra sociedad. Según Vattimo, “cuando alguien quiere venir a decirme la verdad absoluta es porque quiere ponerme a sus pies, quiere dominarme”¹³. No deja de ser significativo que la Iglesia, institución a la que “le cuesta vivir en el mundo ‘moderno’ y en el clima de laicismo que lo caracteriza”, y que nunca ha ocultado su pretensión de dictar la verdad, hable a menudo del peligro del “relativismo”, identificado cada vez más con la sociedad liberal. De ahí también que nunca haya visto con buenos ojos a Kant –quien hace residir la verdad en la mente– ni a su “perverso subjetivismo”. Y es que hoy la cuestión de la verdad es reconocida como un asunto de interpretación (subjetivo). Nietzsche sostenía que no existen hechos ni verdades absolutas, sino solo interpretaciones,

¹³ Gianni Vattimo, *Adiós a la verdad*, Barcelona, Gedisa, 2010, p. 92.

admitiendo de inmediato que esta es también una interpretación¹⁴. Hay quien dice, incluso, que la propia ciencia no es una mera acumulación de datos, sino una interpretación de ellos, del mismo modo que el periodismo no es una mera acumulación de hechos, sino una interpretación de los mismos¹⁵. Pero la interpretación, que exige imaginación, debe darse sobre la base de un cierto consenso social (interpretaciones compartidas): “el mundo se ha convertido en una historia que nos contamos entre nosotros”¹⁶. En este sentido, aceptar la interpretación no implica justificar el “todo vale” ni tener que dar por buenas las ocurrencias de cada quien; la verdad se presenta como un juego de interpretaciones en conflicto. Estos son los planteamientos con los que construye Vattimo su idea del “pensamiento débil”: “Se ha consumido (por suerte) la objetividad del mundo a favor de una siempre creciente transformación subjetiva, no individual, sino de las comunidades, de las culturas, de las ciencias, de los lenguajes”¹⁷. De este modo, ese adiós a la verdad constituye para Vattimo el inicio –y la base misma– de la democracia, frente a una verdad absoluta que sería sinónimo de autoritarismo.

Las *mentiras* de la literatura –las representaciones de la ciudad en ella– pueden verse como interpretaciones, como verdades relativas. Para el positivismo científico de Comte solo es verdad el hecho positivamente verificado por el método experimental. Heidegger, en cambio, en línea con el pensamiento kantiano, llama a no conformarse con la “cotidiana presentación de lo que está presente”, es decir, a no dejarse engañar por las apariencias. Es necesario captar –no olvidar– lo que queda oculto en esa “cotidiana presentación” de lo que acontece¹⁸. De donde se deduce que para conocer la realidad no basta con presentarla; es preciso también re-presentarla. Porque para Heidegger, como para Kant, “la ciencia no piensa”; la ciencia conoce los fenómenos pero no capta el *numen*, que remite a lo pensado y cabe entender, entre otras cosas, como “inspiración del artista o escritor”. Y es en

¹⁴ Tomado de Vattimo, *op. cit.*, nota 13, p. 52. No existiría, por tanto, experiencia de verdad que no fuera interpretativa.

¹⁵ Javier Cercas, “Rico, al paredón”, en *El País* (ed. internacional), 13 de febrero de 2011, p. 25-6.

¹⁶ Vattimo, *op. cit.*, nota 13, p. 88.

¹⁷ Vattimo, *op. cit.*, nota 13, p. 89.

¹⁸ Vattimo, *op. cit.*, nota 13, p. 14.

el *numen*, según Vattimo, donde se juegan las cuestiones más decisivas para nuestra existencia humana y para el conocimiento del mundo en general. La tarea de pensar equivale aquí precisamente a reflexionar sobre lo que queda oculto en la “cotidiana presentación” de lo que sucede, a no reducirnos a “razón calculante”. Por eso el poder, la autoridad, los gobiernos, los discursos oficiales... no pueden sino aborrecer toda idea de subjetivismo.

Y por eso el poder ha censurado y censura. En enero de 2011 la prensa internacional se hizo eco de una noticia según la cual la Liga Norte, partido político italiano fundado por Umberto Bossi, esconde los libros que no le gustan; concretamente se hacía referencia a la retirada de la novela *Gomorra*, de Roberto Saviano, de una biblioteca pública del Véneto. La censura llegó después de que Saviano dijera en televisión que la mafia busca complicidad con la política, es decir, con la Liga. No faltaron políticos que pidieran también la retirada de novelas y cuentos de otros autores, animando además al boicot cívico. Uno de los escritores afectados manifestó que su única culpa era tener una opinión distinta a la del poder, y reconoció que “si no compartes su visión, estás fuera”¹⁹. Saviano, por su parte, asegura que se les *invita* a no contar situaciones de emergencia urbana como la de Nápoles –debida a una prolongada huelga del servicio de recogida de basura– para no deslegitimar a la ciudad; a no contar los contactos entre mafia y política, etc.; y añade:

Si no hablas de un problema, no existe. Es una especie de teoría de lo inmaterial, pero en realidad permite comprender lo fundamental que es la necesidad de contar. En 2010, en todo el mundo, fueron asesinados 110 periodistas. Solo en México, en los últimos 14 meses, han sido ejecutados jóvenes que habían abierto *blogs*, que habían fundado radios, reporteros de los periódicos más importantes. Caídos a manos del narcotráfico, que es hoy el más poderoso del mundo y que ha decidido impedir la comunicación de lo que está pasando en México con una elección totalitaria, en la eliminación sistemática de cualquiera que intente solo contar. La censura, terrible cuando las que la practican son las organizaciones criminales, se vuelve insostenible cuando llega a la sociedad civil.

Es deber y necesidad de los intelectuales [...] contar, decir que no somos todos iguales, que no hacemos todas las mismas cosas. Es cierto, todos tenemos debilidades y contradicciones, pero el error es distinto del crimen, y la corrupción es distinta de la

¹⁹ Lucia Magi, “La Liga Norte esconde los libros que no le gustan”, en *El País* (ed. internacional), 30 de enero de 2011, p. 35.

debilidad. Mientras, se intenta colar el concepto de que todos somos deformes para cubrir las deformidades de algunos y deslegitimar las palabras de quienes se oponen²⁰.

Cuando se pregunta a los escritores por qué escriben, las respuestas son de lo más variopinto. Sin embargo, suele haber cierto grado de consenso al señalar que se escribe para pensar, entender, comprender y conocer mejor el mundo en que vivimos, para no resignarse a la ignorancia. De ahí se deducen sentimientos de insatisfacción e incompreensión ante la vida o la realidad que nos rodea. De no concurrir tales sentimientos, muchos escritores se limitarían a (d)escribir la vida, es decir, a presentarla, no a intentar comprenderla mediante la escritura. La ficción ayuda a esa comprensión, porque la imaginación transforma la experiencia en conocimiento. El escritor que aspira a comprender el mundo trata de ordenarlo y de explicarlo a los demás tal como él lo ve; de ese modo puede, además, intentar cambiarlo, asumir compromisos, vivir vidas que no ha podido vivir, enmendar la vida que sí ha vivido...²¹ ¿Es esto incompatible con la idea del entretenimiento? En absoluto. Pero cabe la posibilidad de distinguir, como hace Javier Marías, entre novelas que tienen como único propósito el de entretener, y novelas –antaoño llamadas “ambiciosas”– que pretenden además que el lector vea y conozca el mundo mejor, que piense en cuestiones en las que normalmente no piensa, o que repare en aspectos de los que por lo general se hace caso omiso. Los buenos escritores, a su juicio, son precisamente los que inducen a mirar lo inadvertido o lo pasado por alto. Al obrar así se logra de alguna manera que las distintas épocas nunca pasen enteramente: “solo se esconden para regresar”²². Obviamente, el conocimiento que procura la literatura alcanza a escritores y lectores; a través de ella, unos y otros regresan mejor equipados a la realidad. Las palabras, según Fernando Royuela, son los ojos del escritor, de suerte que “escribir es saber mirar”; “escribo –dice– para crear y descreer”²³.

²⁰ Roberto Saviano, “La máquina del fango”, en *El País* (ed. internacional), 30 de enero de 2011, p. 35.

²¹ Jesús Ruiz Mantilla, “Por qué escribo [cincuenta escritores de renombre, de distintas nacionalidades, dicen por qué escriben]”, en *El País Semanal*, n.º 1.788, 2 de enero de 2011, pp. 50-60.

²² Javier Marías, “Mirar lo inadvertido”, en *El País Semanal*, n.º 1.788, 2 de enero de 2011, p. 98.

²³ Nota 21, p. 59.

La manera en que el investigador científico se aproxima a lo real difiere sustancialmente de la de los escritores, pues, a diferencia del análisis científico (ya sea histórico, geográfico, sociológico, urbanístico, etc.), la literatura de ficción “se rebela y transgrede la vida”, es decir, no es objetivamente fiel a ella ni totalmente dependiente de la realidad. Cuentos, novelas y poemas revelan cosas o aspectos del mundo real que escapan siempre a los descriptores científicos de la realidad. Además, su potencial crítico puede resultar muy valioso socialmente. La literatura contribuye a educar críticamente a sus lectores sobre la realidad en que se desenvuelven cotidianamente: Georg Lukács habló de “realismo crítico” para referirse a la ficción convertida en un instrumento de análisis y desmenuzamiento del mundo real y de denuncia de las mitologías, fraudes e injusticias que acarrea la historia²⁴.

Literatura no es sinónimo de irrealidad, del mismo modo que ficción no equivale a “fabulación gratuita” o intrascendente. La literatura refleja la vida, la recrea, la representa; toda ficción se nutre irremediablemente de experiencias de la vida real. Así, a través de la lectura tomamos contacto con un mundo de ficción que aporta claves para entender mejor el mundo real, al que a su vez complementa.

La literatura es solidaria del concepto de *invención* (ficción), término que por lo general se interpreta como fantasía o mentira, fabricación o falsedad, cuando en realidad significa creación. La creación literaria, por tanto, puede relacionarse con el tema de los imaginarios, concepto de amplio uso en las ciencias sociales y el pensamiento humanístico contemporáneos. Hace referencia a la manera en que una comunidad o un individuo (p. ej., un escritor) formula imágenes mentales a través de las cuales hace inteligible su realidad²⁵. Armando Silva asegura que los imaginarios no son mentiras ni secretos; antes al contrario, se viven como verdades profundas de los seres, aun cuando no correspondan a verdades comprobables empíricamente. Los imaginarios no admiten verificación científica: son “verdades sociales, no científicas, y de ahí su cercanía con la dimensión

²⁴ Lukács, citado por Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 48.

²⁵ Johanna Lozoya, *Ciudades sitiadas*, México (D. F.), Tusquets, 2010, p. 21.

estética de cada colectividad”²⁶. Más allá de los imaginarios, José Luis Romero considera que todo el mundo urbano (forma física, estructura social, concepción de la vida) puede ser visto en sí mismo como una “creación”, o mejor, como una “invención”²⁷.

A mucha gente le cuesta separar lo que acontece en el mundo de la ficción de la realidad vivida, preguntando a menudo a los escritores si es verdad lo que escriben; es más, no falta quien hace depender la calidad de las obras de esa circunstancia. Mario Vargas Llosa ha estudiado muy bien este asunto en su libro *La verdad de las mentiras*, y el tema despertó igualmente el interés del también Nobel de Literatura V. S. Naipaul. Para Vargas Llosa todo parte de la aspiración humana al cambio –previa reacción de inconformismo ante la vida–, del deseo de ser distintos de lo que somos. El hecho de estar dotados de fantasía favorece precisamente la distancia entre lo que tenemos y lo que deseamos. La *protesta* queda aplacada transitoriamente mediante la formulación de deseos e ilusiones que pueden expresarse a través de la ficción, de la *mentira* literaria²⁸. Pero también a través de las *mentiras* del cine²⁹. Las ficciones surgen, por tanto, con la intención de llenar las insuficiencias de la vida, de contrarrestar las insatisfacciones (aunque también pueden azuzarlas) y ser, en última instancia, el complemento que garantice un equilibrio vital; porque la vida real, dice el escritor peruano, nunca será suficiente para colmar los deseos humanos. De este modo, la literatura no puede limitarse a describir la vida sino que debe transformarla, añadiéndole algo que antes no tenía. Esto entraña riesgos para el poder, porque “vivir las vidas que uno no vive es fuente de ansiedad, un desajuste con la existencia que puede tornarse rebeldía, actitud indócil frente a lo establecido”³⁰. La

²⁶ Armando Silva, *Imaginarios urbanos*, Bogotá, Arango, 2006 (1992), p. 97.

²⁷ José Luis Romero, *Estudio de la mentalidad burguesa*, Madrid, Alianza, 1987, p. 21.

²⁸ Pero no solo a través de la mentira literaria. Piénsese, por ejemplo, en lo que representan los centros comerciales en las ciudades de hoy. Se han visto como “simulacros de ciudad” (espacios urbanos ficticios), del mismo modo que sus pasillos o andadores simulan callejuelas. Esta recreación de entornos urbanísticos seguros y de baja densidad sería así expresión de deseos azuzados por insatisfacciones. Gabriela Estrada, “Centros comerciales, ¿refugio contra la ciudad?”, en *Obras* (revista mexicana de arquitectura y construcción), n.º 449, mayo de 2010, p. 106-7.

²⁹ Véase Gregorio Belinchón, “Los Lumière eran unos mentirosos”, en *El País* [online], 29-1-2011, <http://www.elpais.com/articulo/madrid/Lumiere/eran/mentirosos/elpepiespmad/20110129elpmad_14/Tes>.

³⁰ Vargas Llosa, *op. cit.*, nota 24, p. 13.

ficción literaria puede abrir los ojos de los lectores a cuestiones veladas u ocultas por el poder. Precisamente por eso, por estimular la independencia y libertad de criterio de los lectores, los regímenes autoritarios (controladores) desconfían de las ficciones y les imponen censura. En las democracias formales también está ocurriendo eso, como hemos visto en Italia con Saviano. El caso más extremo de censura sería la quema de libros, práctica bien documentada a través de diversos ejemplos históricos (Inquisición española, Alemania nazi, Chile de Pinochet, etc.)³¹.

Al preguntarse sobre la confianza que podemos prestar al testimonio de las novelas sobre la sociedad que las produjo, Vargas Llosa señala que la ficción literaria no es una transcripción literal de la realidad sino una representación alegórica o simbólica de la misma a través de experiencias vitales reconocibles. Dicha representación es entendida como recreación rectificadora (mejorada o empeorada) de la vida, como sucedáneo transitorio de ella. Por eso “el regreso a la realidad es siempre un empobrecimiento brutal: la comprobación de que somos menos de lo que soñamos”³². En esa representación de realidades que constituye la *irrealidad* de la ficción, el escritor echa mano de su memoria –de lo que esta guarda en términos de experiencia humana– para fantasear, mezclando recuerdos e invenciones, experiencias personales e imaginación. Sus verdades son siempre subjetivas, relativas. De ahí que tengamos que hablar de una “verdad literaria” y de una “verdad histórica”. La primera se sirve de la mentira-ficción para contar todo aquello que la historia escrita por historiadores no suele relatar. Para el escritor de ficción tiene poco sentido documentar la vida de las personas; le interesan más los “demonios” o “fantasmas” de la gente, porque es a través de ellos como el hombre puede romper las barreras que limitan y frustran su existencia. En resumidas cuentas,...

³¹ No es casual que la primera novela que con tal nombre se publicó en la América española apareciera solo después de la independencia, en México (1816). Se trata de *El periquillo sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, a quien no en vano se ha visto como el gran iniciador de la novela latinoamericana. Es, además, la primera vez que la Ciudad de México aparece en la literatura, y no como simple escenografía.

³² Vargas Llosa, *op. cit.*, nota 24, p. 13.

...las novelas mienten –no pueden hacer otra cosa– pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es³³.

En línea con lo planteado por Vargas Llosa, la escritora y periodista Elvira Lindo ha dicho que hay verdades que solo se pueden contar a través de la ficción, a través de las novelas; y apostilla que un psicólogo le confesó en una ocasión cuánto podrían aprender los profesionales de la psicología de un buen retrato literario³⁴. Pensando en foráneos y visitantes de la ciudad, Lindo ha señalado también que ninguna guía turística podrá competir jamás con los sueños que despierta la ficción por ciertos lugares; porque una guía turística informa, es necesaria, pero la ficción permite entender que “cada lugar contiene la gran novela urbana, la que encierra la vida de cada una de las personas que estuvieron allí”. Hay extranjeros que, por más que se familiaricen con una ciudad, siguen valiéndose de la ficción para hacerla suya³⁵. Bernard-Henry Lévy, por su parte, se ha referido al escritor francés Régis Jauffret para denunciar que ha sido puesto en la picota por la familia del personaje que inspiró su última novela; ante ello, se pregunta: “¿Por qué la mentira-verdadera literaria asusta más que las verdaderas mentiras de los libros sensacionalistas?”³⁶. Peor lo tuvo el escritor y periodista estadounidense David Graham Phillips, asesinado en Nueva York en 1911 “por su gran imaginación”. En efecto, el pecado que cometió fue hacer tan creíbles sus novelas, que el asesino, un joven graduado en Harvard y lector suyo (Fitzhugh Coyle Goldsborough), vio retratada a su propia familia en el “despiadado” argumento de una de ellas (*Las aventuras de Joshua Craig*). Goldsborough le pegó seis tiros; el escritor tenía entonces 44 años y estaba en la cúspide de su fama, siendo considerado por algún crítico como el novelista más importante de su

³³ Vargas Llosa, *op. cit.*, nota 24, p. 6.

³⁴ Elvira Lindo, “La mujer valiente”, en *El País* (ed. internacional), 3 de abril de 2011, p. 12 (sección Domingo).

³⁵ Elvira Lindo, “Chicas de novela”, en *El País* (ed. internacional), 20 de febrero de 2011, p. 12 (sección Domingo). Jugando con la ficción y la realidad, la escritora dice haberle puesto a la protagonista de *Brooklyn*, la novela de Colm Tóibín, la cara de la actriz que da vida a Peggy Olson (Elisabeth Moss), personaje de la serie de televisión *Mad Men*, ambientada en la Nueva York de los años 60.

³⁶ Bernard-Henry Lévy, “Entre actores y literatos”, en *El País* (ed. internacional), 12 de diciembre de 2010, p. 10 (sección Domingo).

tiempo. Fue, según se dice, el crimen más espectacular de la historia de la literatura norteamericana³⁷.

Escribir novelas, ha dicho Javier Cercas, consiste esencialmente en mentir; en mentir con la verdad, por supuesto, en contar una “mentira factual” para decir una “verdad moral”. Flaubert estaba convencido de que había más verdad –verdad literaria, moral– en una escena de Shakespeare que en todo Michelet. No obstante, es evidente que sigue habiendo “cruzados contra el embuste”, personas que niegan la licitud de recurrir a una mentira para defender una verdad; para ellos siempre debe imperar la verdad factual. Este escritor, Cercas, protagonizó recientemente una polémica al defender en un artículo de opinión del diario *El País* el uso de las mentiras-ficción en la prensa, pues, de acuerdo a su criterio, no todo lo que se cuenta en un periódico ha de responder siempre “a la verdad de los hechos”, incluso en las partes destinadas a narrar lo factual –las informativas³⁸. La defensora del lector del periódico *le llamó al orden*, recordándole que “en periodismo no cabe la ficción, si quiere seguir siendo periodismo”, porque alterar o modificar la realidad con ficción supondría convertir el género en narrativa³⁹.



³⁷ El crimen lo perpetró alguien que confundió el mundo imaginado por Phillips con las circunstancias de su propia vida. Ahí radica el poder de la ficción. Por eso a veces tiene que decirse aquello de que todo parecido con personajes y situaciones reales es mera coincidencia. Eduardo Lago, “Asesinado por su gran imaginación”, en *El País Semanal*, n.º 1.794, 13 de febrero de 2011, pp. 12-15.

³⁸ Cercas, nota 15, p. 25-6.

³⁹ Milagros Pérez Oliva [Defensora del Lector de *El País*], “En defensa de Cercas y de la verdad”, en *El País* (ed. internacional), 20 de febrero de 2011, p. 25-6. La defensora advierte de que el título de su artículo es engañoso, pues lo que hace en él es rebatir lo dicho por Cercas días antes. Cuando dice que ningún periodista puede aceptar que incluir ficción en sus escritos sea periodismo, “y mucho menos si esa ficción es una mentira”, está introduciendo un interesante matiz entre ficción y mentira, que no son –por tanto– términos estrictamente equivalentes. Según Pérez Oliva, para interpretar la realidad se necesita imaginación, pero a la hora de escribir, el periodista debe atenerse a los hechos, y su descripción debe ser lo más fiel posible a la realidad; es decir, “la interpretación periodística no puede ser imaginativa, sino factual”, porque “la confusión entre realidad y ficción ha producido graves daños al periodismo”. Por otra parte, en el contexto de la polémica se dio la circunstancia de que un periodista publicó en otro diario (*El Mundo*) una mentira sobre Cercas. Véase V. G. C., “Arcadi Espada lanza el bulo de que Cercas fue detenido en un prostíbulo”, en *El País* [online], 16 de febrero de 2011, <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Arcadi/Espada/lanza/bulo/Cercas/fue/detenido/prostibulo/elpicul/20110216elpepicul_6/Tes>. Espada y Cercas ya habían mantenido previamente una polémica pública a cuenta del uso de la ficción en el periodismo.

El capítulo de Leopoldo Prieto Páez incluye en su parte preliminar interesantes y atinadas observaciones que complementan lo dicho en párrafos anteriores. Este autor nos recuerda que Mumford, a diferencia de muchos historiadores de su época, siempre tuvo en cuenta en su propio trabajo estas obras de ficción, al entender que los hechos de la imaginación pertenecen –igual que palos y piedras– al mundo real. Washington Irving, autor de los *Cuentos de la Alhambra* estudiados por Juan Manuel Barrios, decía que había leído algo, visto y oído más, y soñado mucho más, de tal forma que cuando trataba de extraer un hecho, no podía determinar si lo había leído, se lo habían contado o lo había soñado, y reconocía que siempre fallaba a la hora de saber qué era lo que debía creer de sus propias historias; ello revela lo difusos que son los límites entre ficción y realidad. Prieto Páez alude también (como los compañeros de Rosario) a Richard Morse, quien planteó análogamente la necesidad de acudir a literatos del pasado para una comprensión más compleja de la historia urbana que la que surgía de estadísticas y censos; es decir, estimuló una sensibilidad cualitativa en las investigaciones urbanas. Lo mismo ocurre con Paolo Sica, para quien la ciudad recreada en la obra literaria se vuelve en sí misma una de las dimensiones de la ciudad real; la influencia de este notable teórico se deja sentir, por ejemplo, en la historia del urbanismo caraqueño elaborada por el venezolano Arturo Almandoz. Sociólogos de la talla de Bourdieu también están convencidos de que el discurso literario hace revelaciones de manera subrepticia. Otros como Gorelik van incluso más allá al señalar que las representaciones no solo decodifican el texto urbano en conocimiento social, sino que inciden en la propia transformación material de la ciudad (Roldán y otros).

Sin embargo, la investigación científica nunca ha asumido del todo la *heterodoxia* de las fuentes literarias. Pero, ¿de dónde procede la tradicional minusvaloración de esas fuentes? Prieto Páez recurre a Salvador Tarragó para explicarnos que, como parte de lo artístico, lo literario pertenece al mundo de lo intuitivo e irracional, de suerte que difícilmente podía comulgar con aquella visión dominante del positivismo que reducía la realidad al ámbito de las relaciones

cuantitativas; en ese contexto, el arte quedó desligado de la ciencia y se tornó algo secundario. Hoy las cosas se ven de otro modo. Si cabe la posibilidad de entender la ciudad como obra de arte colectiva –como hizo, entre otros, Aldo Rossi–, también es posible legitimar el arte como “uno de los medios liberadores de la realidad cosificada” y, por extensión, cuestionar la ciudad del “sentido común” que disimula los conflictos.

Este libro presenta ejemplos concretos de lo anterior tomados del mundo literario. El propio Leopoldo Prieto nos habla de Clemente Airó, escritor colombiano que cuestionó el discurso oficial de su tiempo referido a la modernidad. Mientras los discursos políticos, artículos de prensa y crónicas periodísticas glorificaban sin cesar la llegada de la modernidad a Bogotá, el escritor se preguntaba –incomodando así al poder– si esa nueva época había llegado en verdad. Frente a la visión entusiasta que tenían los “científicos de la ciencia urbana” sobre los nuevos asentamientos de vivienda, las fuentes literarias revelan la existencia de formas de solidaridad que hacían la vida más llevadera en ellos a muchas personas.

El Buenos Aires que nos presentan Eleonora G. Capria y Matías A. Lutereau es distinto del que estudia Zenda Liendivít, pero ambas visiones se complementan, se explican mutuamente. Porque en el primer caso, a través de las obras de Miguel Cané y Eugenio Cambaceres –escritores adscritos a la élite social–, se apuesta por la ciudad, todavía decimonónica, que es vista con los ojos de una clase dirigente que se siente *científicamente* superior y que pretende mantener el *statu quo* a toda costa. Es fácil deducir, por tanto, que estamos ante representaciones literarias laudatorias de los espacios urbanos más selectos, elitistas y privilegiados de la ciudad. Son obras de las que, en consecuencia, se nutren los discursos oficiales. Liendivít, en cambio, se sirve de un “desposeído” como Roberto Arlt para mostrarnos una modernidad ligada a la idea del mal, es decir, una actitud que cuestiona la visión unívoca de los científicos, que solo hablaban de modernidad en términos de bondades y progreso ilimitado. Las maldades del progreso son precisamente las que hacen que las ciudades ya no sean territorio de sueños sino de pesadillas y tragedias, las que favorecen la

corrupción moral y espiritual, las que permiten formas aberrantes de subsistencia, las que arrasan con las bases mismas del pensamiento. La obra de Arlt, según Liendivít, funda así una ciudad definitivamente maldita. Aquella clase dirigente exhibida con orgullo por Cané y Cambaceres se convierte aquí en autora de “delitos imperceptibles” como la vida seriada, la hipocresía, la existencia anquilosada y parasitaria del conformismo burgués.

Bassols, por su parte, al estudiar las representaciones de Ciudad Juárez que hace Rosario Sanmiguel en *Callejón Sucre y otros relatos*, nos permite cuestionar o matizar imágenes que parecían inamovibles, como si las cosas siempre hubieran sido de una determinada manera. Frente a la imagen actual que convierte a Juárez en una de las ciudades más peligrosas y violentas del mundo, se habla también de un pasado amable en el que no existía el miedo. Fue la etapa anterior a la llegada de las maquiladoras, la época prefabril. Del mismo modo, descubrimos que la ciudad del otro lado, El Paso (Texas), no es tan impecable como nos habían contado: una zona emblemática de la misma, conocida como Sacred Heart, luce deteriorada, con calles estrechas y sucias que se alejan del patrón urbanístico clásico norteamericano.

En el capítulo dedicado a Monterrey se confronta una literatura inicial alineada con los discursos oficiales, que hablan de una ciudad grandiosa y única en México en términos de modernidad y progreso, con otra más reciente, crítica y comprometida que desmitifica esa visión idílica y parcial, y ayuda a ver la ciudad con otros ojos. Escritores de otras ciudades, como los argentinos Arlt y Wernicke, se anticiparon a los regiomontanos en esa tarea, pero eso no resta valor a la labor emprendida por estos últimos. Uno de ellos, Abraham Nuncio, da voz en un cuento de *Regia* a los antiguos indígenas locales, olvidados por una historia oficial que encumbró como héroes a colonos españoles de dudosa catadura moral –al menos, según los criterios actuales⁴⁰. Por otra parte, el discurso identitario del *nosotros* regiomontano, que aún sigue vigente en la ciudad, llega a ser ridiculizado en algunas obras como la novela *The Monterrey News*, de Hugo Valdés.

⁴⁰ Algo parecido a esto ocurre en el caso de Santiago con la novela *Mapocho*, de Nona Fernández, donde las voces de las víctimas silenciadas encuentran representación literaria.

Roldán, Pascual y Morales nos presentan a la autora de *Las colinas del hambre*, Rosa Wernicke, dibujando un Rosario que ni la prensa, ni las cifras estadísticas, ni el resto de la literatura de la época dan a conocer, un universo oculto y ocultado en el que no faltan barrios inhóspitos y oscuros. Al igual que ocurre en el caso de Monterrey, los autores señalan que inicialmente la mayoría de la literatura urbana exaltó los veloces logros materiales, de suerte que la urbe se autorrepresentaba como un portento de prosperidad; en relación a Rosario solo cabía imaginar futuro, modernidad y progreso. Era una literatura triunfalista y autocelebratoria que permitía a Rosario ufanarse de ser la segunda ciudad argentina. Sin embargo, poco a poco empiezan a aparecer imágenes de delito y marginalidad, vislumbrándose una ciudad “miserable” que crecía junto a la ciudad de las estadísticas y los censos municipales. Según los autores de este capítulo, los recuentos de población proveían de dignidades urbanas antes que de informaciones demográficas; es decir, el objetivo de esas cuantificaciones fue sobre todo simbólico, publicitario: “el censo formaba una representación científicamente autorizada del progreso”. La prensa, a su vez, colaboró activamente en forjar esa imagen de éxito y grandeza, evitando que las noticias sobre la ciudad se desviarán o contradijeran la información numérica. Fue entonces cuando llegó Wernicke para, en línea con el realismo urbano de Roberto Arlt, denunciar que la ciudad moderna era tan solo un “espejismo circunscrito al centro”. En su novela, Rosario aparece fracturada, polarizada: el Centro y el Vaciadero (basurero) son las dos partes en que queda dividida la ciudad. Mientras el primero es lugar de abundancia y derroche, de encanto y deslumbramiento –la ciudad por antonomasia a ojos del oficialismo–, el segundo es sitio de miseria avasallante –la no-ciudad. Algo parecido se aprecia en el análisis que hace Bassols de esa especie de ciudad binaria que conforman Tijuana y San Diego, a partir de la dicotomía planteada en la novela *Al otro lado* entre la radiante Sunny City (San Diego) y la inhóspita Ciudad de Paso (Tijuana), donde esta última adquiere también connotaciones de no-ciudad. Volviendo a Rosario, lo más importante de esta geografía social creada por la literatura es probablemente la denuncia de un ocultamiento de la realidad que acaba convirtiéndose para muchos

en percepción de inexistencia. En esta lógica, aquello de lo que no se habla no existe. Y es que para los del centro, la miseria de la periferia era un misterio; es decir, la ciudad del vaciadero fue siempre “menos real” porque no se escribía de ella, no se poseía una representación de la misma, de tal forma que “la irrealidad del vaciadero se correspondía con la de una ciudad no escrita”. El vaciadero era “ciudad ausente” o desconocida por “ciudad no dicha”. Roldán y sus colaboradores aseguran que el discurso oficial elegía negar lo que era incapaz de integrar, lo que ponía en entredicho su idea de pureza de la ciudad o podía contaminar su imagen. Buscando la verdad, Wernicke descubre los velos y muestra lo que existe más allá de las apariencias y de las rutinas, logrando con ello que el lector sepa de la existencia de los otros⁴¹. Porque, como señala Liendivit en su ensayo, “lo no visible en una ciudad, que en toda metrópolis suele ser la cuestión esencial, se espeja en la lengua literaria”.

Los compañeros chilenos, Danilo Santos y Florencia Henríquez, ofrecen también interesantes testimonios a este respecto. Santiago vive hoy un discurso “triumfalista” relacionado con los éxitos económicos del sistema neoliberal pinochetista. Alguna novela habla incluso de la capital chilena como “la ciudad más próspera de Latinoamérica”. Pero ese comentario no está exento de ironía. Las novelas tienden a criticar esa visión oficial que habla del milagro chileno y se sirve del lema “lo mejor de Latinoamérica”. Según Santos y Henríquez, una de las respuestas de los novelistas a esa imagen oficial de Santiago es la re-creación de una ciudad memorialística que seguramente nunca existió del modo en que se la añora. Se expresa así una suerte de anhelo *romántico* de una ciudad ya desaparecida –anterior al golpe de Pinochet–, vista como más integral e integradora, con una identidad más definida, con plena vivencia del espacio público, etc. Lo que las novelas revelan del Santiago actual, el de la postdictadura, es una ciudad dual, desigual, fragmentada, desarticulada, desconocida para sus propios habitantes, con los inmigrantes peruanos viviendo de manera precaria en el centro (un centro que pasa a ser “lugar de nadie”), con espacios públicos que

⁴¹ En este caso, además, la escritora no solo quería denunciar esos silencios; pretendía también contribuir a llevar los beneficios de la modernidad a la periferia.

priorizan la circulación y el tránsito antes que el encuentro y el diálogo entre los ciudadanos, etc. No faltan en ellas personajes críticos y comprometidos que ponen al descubierto las deficiencias de la *mejor* ciudad latinoamericana: por ejemplo, un taxista de la novela *Karma* (Carlos Tromben) se niega a adentrarse en sectores alejados de la ciudad con el argumento de que Santiago ha crecido demasiado, y él, como servidor público, no está dispuesto a validar los “deplorables criterios urbanísticos de la ciudad”. Del mismo modo, la imagen del Santiago limpio, ordenado y normalizado se torna puro invento y artificio.

La crónica periodística refuerza en ocasiones el valor de los imaginarios extraíbles de la literatura. En marzo de 2010 Isabel Allende publicó un artículo sobre el Chile del posterremoto, en el que reconoce que este ya no se considera un país en desarrollo, aun cuando la distribución del ingreso y de los recursos es una de las peores. “Supongo que en una crisis lo mejor y lo peor de la sociedad quedan expuestos. En este caso la desigualdad ha quedado en evidencia”. Asegura que en los últimos 20 años se ha logrado reducir la pobreza drásticamente, pero no se ha nivelado a la gente: “En Chile los ricos son riquísimos y además ostentosos... Este desequilibrio crea resentimiento social y violencia”. Y añade: “Nunca somos mejores que en tiempos de crisis, cuando desaparece nuestra arrogancia y mezquindad, pero pronto se nos olvida y volvemos a nuestras malas costumbres...; espero que esta tragedia nos obligue a reforzar el tejido moral de la sociedad”⁴².

Santos y Henríquez, por tanto, prestan mucha atención a los personajes de ficción que cuestionan la versión historiográfica de los relatos oficiales; al obrar así no hacen sino reflejar la tendencia de las propias novelas a desafiar la historiografía oficial. ¿Por qué? Porque la preocupación de los escritores se orienta principalmente a revelar aquello que la historiografía “soslaya, higieniza y borrona” de la memoria colectiva. Los autores citados presentan lo *oficioso* de las fuentes literarias como reverso de la historia oficial, un reverso capaz de dar centralidad a lo desplazado y de construir, por ende, una memoria de la ciudad no

⁴² Isabel Allende, “Una bandera rota y embarrada”, en *El País* (ed. internacional), 14 de marzo de 2010, p. 25.

necesariamente celebratoria de los grandes hitos ensalzados por el Estado relativos a la urbe.

En esta contraposición de los discursos triunfalistas oficiales, la literatura no se comporta de manera muy distinta a otros géneros artísticos. Los relatos de la ciudad que emanan del mundo del arte no tienen que ser necesariamente narrados por escrito; la narración también puede ser cantada (oral), dibujada, secuenciada en imágenes... El cine, de hecho, ha jugado un papel muy relevante a este respecto; la nómina de películas que vislumbran futuros urbanos apocalípticos no ha parado de crecer desde la mítica *Blade Runner*. Y probablemente este tipo de cine ha tenido influencia en una parte de la literatura actual. Una de las novelas estudiadas por Santos y Henríquez, *2010: Chile en llamas* (Darío Oses, 1998), sigue precisamente ese camino, mostrando las devastadoras consecuencias que ha tenido para Santiago la modernización globalizante. Y Bassols nos dice que el imaginario urbano de la Tijuana ficcionalizada en la novela *Al otro lado* (H. Yépez) está claramente ligado a una distopía urbana (ciudad perversa, perdida, narcotizada, autodestructiva..., sin futuro); la lectura que se hace de Tijuana en esa novela no puede ser más ácida, apocalíptica y contracultural.

No obstante lo dicho, también es posible encontrar sesudas teorías sociológicas y urbanísticas que empatan con los imaginarios extraíbles de la literatura. En su teorización sobre la modernidad líquida, Bauman estudia diversas situaciones o fenómenos urbanos contemporáneos que a su vez recrean los escritores en sus novelas. Del mismo modo, es difícil no pensar en la *Ciudad Genérica* del arquitecto Rem Koolhaas cuando en el capítulo de Santiago se alude a Livia Spector, personaje de la novela *Verano robado* (M. J. Viera-Gallo), quien no parece tener dudas de que la capital chilena lucirá pronto como cualquier otra ciudad del mundo, lo cual –además– no le importa lo más mínimo, porque asume con total naturalidad y normalidad la continua renovación y transformación del paisaje urbano, que es exactamente lo que Koolhaas preconiza. Las ficciones del oriente santiaguino (ambientadas en sectores como Vitacura, la comuna privilegiada por excelencia) son precisamente las que mejor reflejan esa tendencia

creciente hacia –como dice un personaje– “ciudades sin identidad de donde surgen individuos sin identidad”. Preguntándose sobre las desventajas de la identidad y las ventajas de la vacuidad, Koolhaas anima a despojarse del lastre de la identidad, porque, cuanto más poderosa es, “más aprisiona, más se resiste a la expansión, la interpretación, la renovación y la contradicción”⁴³.

Pero la literatura no solo cuestiona los discursos oficiales; sirve también para impedir la desmemoria, para combatir el olvido. El capítulo de Santiago nos sirve nuevamente de ejemplo. En la novela *El palacio de la risa* (G. Marín) aparece un personaje que vuelve del exilio y recorre la capital chilena en busca de lugares donde se desarrollaron actividades represoras de la dictadura. La visita al centro de detención y torturas conocido como “Villa Grimaldi” resulta interesante porque, según Santos y Henríquez, registra la borradura de un pasado reciente y la eficiencia del sistema dictatorial para eliminar las huellas de sus crímenes. Por otra parte, en los capítulos dedicados a Granada (Barrios) y Monterrey se alude al patrimonio arquitectónico-urbanístico perdido, a esos edificios y espacios públicos de la ciudad que ya no están pero que un día existieron. El lector de hoy puede tener conocimiento de ellos a través de la literatura, e imaginar otra ciudad...⁴⁴. Pero eso no es todo, porque el escritor puede también cuestionar lo que no le gusta del patrimonio existente. En ocasiones se dan intervenciones “excitantemente subversivas” en monumentos que no gustan porque dicen mentiras –o medias verdades–, porque falsean la historia sin que el ciudadano común lo sepa. En esos casos puede apostarse por matizarlos, complementarlos o sustituirlos por otros monumentos. Ese atreverse a transformar el paisaje físico de la ciudad implica, como diría Fernando Curiel, “tachar, hacer justicia simbólica

⁴³ Rem Koolhaas, *La ciudad genérica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007 (1997), p. 6-8.

⁴⁴ De manera complementaria, y aun cuando los capítulos están relativamente bien ilustrados, Internet permite visualizar hoy en muchos casos imágenes (dibujos, grabados, fotografías) de esas pérdidas que los textos solo alcanzan a describir con palabras.

por propia mano”⁴⁵. Lo cual entronca con el parecer de Vargas Llosa acerca de que la escritura es “una venganza, un desquite de la vida”⁴⁶.

La literatura no solo puede ayudarnos a conocer mejor nuestras ciudades; también puede servir para que valoremos aspectos de ellas a los que, por desconocimiento o indiferencia, no solemos prestar atención. Barrios nos dice que a los granadinos coetáneos de Washington Irving les disgustaban aquellos valores de su ciudad que el escritor norteamericano destacaba –como el entrañable encanto de las calles accidentadas y estrechas–, pues donde el viajero veía pintoresquismo, los naturales solo encontraban tosca irregularidad. Irving censuró la ceguera de una población local que no sabía apreciar las maravillas que tenía en su ciudad; en vez de eso, solo percibía lo degradante y decadente.



La ciudad es eminentemente literaria, tiene un valor literario inequívoco⁴⁷. La relación entre literatura y ciudad, entre lo escrito y lo construido, es casi tan antigua como la civilización. El *Poema de Gilgamesh*, la pieza literaria más antigua que se conoce (3 000 a. C.), es un texto sumerio-mesopotámico que invita desde sus primeros versos a contemplar la muralla de la ciudad de Uruk, feudo del mítico héroe-rey Gilgamesh. El profesor venezolano Luis Britto nos recuerda que los historiadores han señalado unánimemente la erección de urbes y el lenguaje escrito como índices de la civilización superior. Surgida de la escritura, puesto que no hay nada en la ciudad que no haya sido primero idea y pasado por la mediación del signo, ella misma es entonces un texto. De este modo, apunta Britto parafraseando a Dylan Thomas, la mano que firmó el papel es también la que

⁴⁵ Fernando Curiel, “Zona de topes. Transcripción, escritura, reescritura, borrado”, en Eduardo Antonio Parra (comp.), *Ciudad y Memoria*, Monterrey, Consejo para la Cultura de Nuevo León, 1997, p. 76.

⁴⁶ Juan Cruz, “Nobel Vargas Llosa. ‘La escritura es una venganza...’”, en *El País Semanal*, n.º 1.778, 24 de octubre de 2010, pp. 40-51.

⁴⁷ Francisco Joaquín Cortés García, “La construcción del concepto de ciudad a partir de la ideación literaria. Un ensayo antojadizo para reclamar la *diferencia*, la poética de la ciudad y la utopía literaria”, en Horacio Capel (coord.), *Mediterráneo económico, 3 (Ciudades, arquitectura y espacio urbano)*, Almería, Caja Rural, 2003, pp. 161-169, p. 162.

construyó (y después destruyó) la ciudad⁴⁸. Daniel Leyva, por su parte, advierte que fue gracias a la escritura y a la ciudad como el pasado tuvo certidumbre; de ahí que siempre haya sido necesario “escribir ciudades” y “construir libros”⁴⁹. Alain de Botton, por último, asegura que construimos por la misma razón que escribimos: para que quede constancia de lo que nos importa⁵⁰.

Tan estrecha ha sido la relación entablada a lo largo de la historia entre literatura y ciudad que, de hecho, hay ciudades que solo podemos conocer a través de la palabra; su accesibilidad depende enteramente de la consulta de un texto. Es el caso de las *ciudades invisibles* (“imposibles”) de Italo Calvino; invisibles porque son ciudades escritas, solamente escritas⁵¹. El hecho de que todas ellas sean inventadas no impide –más bien al contrario– que sean punto de partida de una reflexión válida para cualquier ciudad o para la ciudad en general⁵². El inicio de la descripción de la ciudad de Olivia es bastante revelador a este respecto: “Nadie sabe mejor que tú, sabio Kublai, que no se debe confundir nunca la ciudad con las palabras que la describen. Y sin embargo, entre la una y las otras hay una relación”⁵³. Más allá de la gesta de Calvino, existen también ciudades concebidas desde la utopía, relatadas igualmente en palabras y, a veces, ilustradas con un puñado de imágenes.

La geografía es un aspecto decisivo del desarrollo y de la invención literaria. Franco Moretti relaciona geografía y literatura, planteando un método de investigación basado en el uso sistemático de mapas, entendidos no como metáforas sino como instrumentos de trabajo y análisis⁵⁴. Estos mapas, que podrían llegar a conformar verdaderos atlas literarios, servirían para poner de manifiesto aspectos del campo narrativo que habían permanecido ocultos (tabúes espaciales, relación entre espacios e historias, etc.). Para Moretti, esta “geografía

⁴⁸ Luis Britto García, “La ciudad como escritura. La escritura de la ciudad”, en Parra, *op. cit.*, nota 45, pp. 15-33, p. 15.

⁴⁹ Daniel Leyva, “Escribir ciudades o construir libros”, en Parra, *op. cit.*, nota 45, p. 88.

⁵⁰ Alain de Botton, *La arquitectura de la felicidad*, Barcelona, Lumen, 2008, p. 121.

⁵¹ Calvino las concibe, como es sabido, en el marco de una serie de relatos de viaje que Marco Polo hace a Kublai Kan, emperador de los tártaros. Véase Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 1998 (1972).

⁵² Calvino, *op. cit.*, nota 51, p. 11.

⁵³ Calvino, *op. cit.*, nota 51, p. 75.

⁵⁴ Franco Moretti, *Atlas de la novela europea, 1800-1900*, México, D. F., Siglo XXI, 1999, p. 5.

de la literatura” puede significar dos cosas: puede indicar el estudio del espacio en la literatura⁵⁵ (donde el objeto es en gran parte imaginario) o puede referirse, en cambio, al estudio de la literatura en el espacio (a partir de un espacio histórico real). En su estudio de la literatura inglesa del siglo XIX, Moretti logra identificar itinerarios en Londres y otras ciudades. Mapea todas las novelas de Dickens para saber por dónde se mueven sus personajes, y elabora una cartografía de la trama básica de las novelas de Sherlock Holmes, registrando los desplazamientos del célebre personaje creado por Conan Doyle. Determinadas tramas literarias, sobre todo aquellas en las que hay asesinatos de por medio, han llegado a convertirse en todo un reclamo turístico. Algo así está ocurriendo en Suecia con las novelas de misterio de Stieg Larsson (trilogía *Millennium*).

La literatura moderna surge con la ciudad moderna, no se entiende sin esta. La literatura se enriquece con la aparición de la metrópoli moderna porque, entre otras cosas, el hecho de ser un espacio de gran concentración humana incrementa considerablemente el potencial literario del mismo; es decir, las multitudes abren el abanico de posibilidades de la trama literaria. El propio dinamismo urbano permite tramas aceleradas, vertiginosos cambios de escenario, etc. Cortés se ha servido del concepto de “diferencia” como denominador común a ciudad y literatura: hablar de ciudad es hablar de eclosión de la *diferencia*, de la multitud, del *otro*, del espacio diversificado y heterogéneo, y la *diferencia* (el escritor siempre la busca) es también la clave de la trama literaria moderna. Lo diferente se presenta al hombre moderno como un espacio de seducción o como una amenaza⁵⁶.

Desde la perspectiva latinoamericana, la ciudad constituye un punto de referencia del proceso modernizador en la región, pero la literatura ha hecho de ella disímiles representaciones simbólicas y discursivas, de suerte que unas veces se la considera sinónimo de progreso y, otras, fuente de destrucción y enajenación⁵⁷. Al evocar con frecuencia en sus obras el resquebrajamiento del ser

⁵⁵ Véase Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, México, D. F., Siglo XXI, 2001.

⁵⁶ Cortés, *op. cit.*, nota 47, p. 162-3.

⁵⁷ José Antonio Cegarra, “Modernización, ciudad y literatura”, en *Contexto* (revista venezolana), segunda etapa, vol. 6, n.º 8, 2002, p. 110-111.

humano en el medio urbano, los escritores mexicanos del grupo de Los Contemporáneos mostraron también hasta qué punto la ciudad moderna es tan amada como odiada, temida y despreciada. Hoy no han cambiado mucho las cosas. Jorge Volpi se pronunciaba hace un par de años en términos parecidos, al ver la gran ciudad como un “espacio infernal que tiene lados oscuros y negros”, un ámbito donde se enfrentan riqueza y miseria, pero un espacio en el que, a pesar de todo, estamos atrapados voluntariamente porque siempre nos aporta algo⁵⁸. Estas palabras recuerdan otras, escritas aquí por Zenda Liendivít: “Se puede abandonar la ciudad, excluirse y criticarla desde afuera..., pero no se puede ni se podrá prescindir de ella para cualquier proceso futuro de desarrollo material e intelectual”.

Este pensar la ciudad a partir de la literatura viene suscitando cada vez más interés. Hace unos meses, en mayo de 2011, la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona organizó un Coloquio titulado “Leer Latinoamérica hoy: ¿una descolonización imposible? Desafíos de poscolonialidad, otredad, representación y subalternidad”. Entre los temas tratados en ese encuentro, se habló de la posibilidad de historias alternativas manifestadas en literaturas no del todo reconocidas, así como de problemas de representación y subjetivización, y ficciones de homogeneidad, aspectos directamente emparentados con los que se tratan en este libro. Nosotros, como autores del mismo, confiamos en poder continuar por este camino de colaboración y en poder desarrollar una línea de trabajo sobre estos estudios; tal vez el libro pueda marcar una ruta a seguir en el análisis espacial.

Debemos ser conscientes, no obstante, de que una línea de investigación de esta índole no tiene el camino fácil, sobre todo por el carácter *marginal* que está adquiriendo la literatura en el contexto de las nuevas tecnologías. Internet parece volver “superflua” a la literatura. Vargas Llosa se ha hecho eco de unas sorprendentes declaraciones del profesor Joe O’Shea, filósofo de la Universidad de Florida y “fanático” de la Web, en las que afirma que “sentarse y leer un libro de

⁵⁸ “Debaten escritores mexicanos sobre ciudad y literatura en Colombia” (22 de agosto de 2009), en <<http://www.informador.com.mx/cultura/2009/131299/6/debaten-escritores-mexicanos-sobre-ciudad-y-literatura-en-colombia.htm>>.

cabo a rabo no tiene sentido. No es un buen uso de mi tiempo, ya que puedo tener toda la información que quiera con mayor rapidez a través de la Web. Cuando uno se vuelve un cazador experimentado en Internet, los libros son superfluos”. Y esto lo dice, para más inri, un profesor de filosofía. Al escritor peruano estas manifestaciones le resultan atroces, pero más aún que el filósofo crea que la gente lee libros solo para “informarse”. No es el único caso, pues también alude a la “patética” confesión de la doctora Katherine Haydes, profesora de Literatura de la Universidad de Duke (Carolina del Norte): “Ya no puedo conseguir que mis alumnos lean libros enteros...”. Lo cierto es que la intensa exposición a Internet hace que nuestro cerebro se vaya adaptando poco a poco a ese nuevo sistema de informarse y de pensar, renunciando poco a poco a las funciones que este sistema hace por él. De ahí que –señala Vargas Llosa– no sea una metáfora poética decir que la “inteligencia artificial” que está al servicio de ese sistema soborna y sensualiza a nuestros órganos pensantes⁵⁹. En efecto, diversos psicólogos hablan ya del “efecto Google” para referirse a ciertas alteraciones en el proceso de aprendizaje y en el comportamiento, al tiempo que apelan a no perder el valor de la palabra. Varias investigaciones señalan que el interés por los textos escritos y la capacidad de comprensión están empeorando, del mismo modo que la capacidad de imaginación está disminuyendo porque las nuevas tecnologías lo dan todo hecho; es decir, la invención pierde empuje frente a la planificación de la búsqueda de información. En este sentido, no solo se vería afectada la lectura de literatura, sino también la propia creación literaria (¿menos escritores?). Por lo demás, teniendo en cuenta que al leer en un papel hay que hacer un esfuerzo por relacionar lo escrito con lo que se sabe, todo ello se traduce finalmente en un decrecimiento del esfuerzo mental⁶⁰.

Consuela saber que los escritores jóvenes siguen explorando la ciudad con fruición. A Elvira Navarro, joven promesa de la literatura española y autora de las novelas *La ciudad en invierno* y *La ciudad feliz*, le interesan sobre todo las

⁵⁹ Mario Vargas Llosa, “Más información, menos conocimiento”, en *El País* (ed. internacional), 31 de julio de 2011, p. 21.

⁶⁰ Emilio de Benito, “Google ya es parte de tu memoria”, en *El País* (ed. internacional), 31 de julio de 2011, p. 22-3.

periferias urbanas (tiene un blog sobre el tema). Cree que hoy nos definen mejor las afueras que el centro, porque aquellas son territorios indefinidos, y eso da al escritor una sensación de mayor libertad. A diferencia del centro, donde los lugares “ya están codificados, ya tienen una definición y una foto de postal”, las afueras son susceptibles de moldearse; a su juicio, nuestra manera de ser tiene que ver con esa “fealdad” y esa “precariedad” de la periferia que no suele salir en las fotos (su discurso recuerda al de Rosa Wernicke en relación al vaciadero de Rosario). Cuando se le pregunta de dónde sale tanta ciudad en su literatura, responde: “Todo mi territorio narrativo nace de una calle concreta de una ciudad muy concreta: Valencia... La propia ciudad me lleva a escribir”⁶¹.

Monterrey, Nuevo León (México), septiembre de 2011.

⁶¹ Javier Rodríguez Marcos, “Entrevista con Elvira Navarro [escritora]”, en *El País Semanal*, n.º 1.821, 21 de agosto de 2011, pp. 22-26, p. 24.

<h1>1</h1>	LA CIUDAD COMO RELATO: VÍNCULOS NARRATIVOS ENTRE LUGARES SIGNIFICATIVOS Y LA COMUNIDAD
	Harmida Rubio Gutiérrez

Esta propuesta plantea la observación de la ciudad a través de la narrativa como perspectiva de estudio, valiéndose del relato como analogía. Se trata de la búsqueda de los vínculos entre la comunidad y sus lugares significativos, entre los elementos físicos y los interpretativos, sus relaciones y sus mensajes, a partir de dos líneas:

- a) La narrativa del espacio físico: el análisis físico espacial de la ciudad desde sus lugares significativos.
- b) La narrativa de la comunidad: la experiencia humana en el escenario de la ciudad a partir de relatos colectivos.

Narrar como habitar

“Hay en el barrio del Angel Gris dos calles
-nadie sabe cuales- que son las calles de la vida y la muerte
Son aparentemente paralelas y no deberían cruzarse jamás.
Pero un día cada siete años, un día que nadie conoce,
Las dos calles se entrevistan en secreto
Y forman una esquina mágica...”

Alejandro Dolina, *Crónicas del Angel Gris*.

Narrar es un oficio inquieto y antiguo, como las ciudades. El contar la vida, la pasada o la posible, es una forma de catarsis, una reflexión sobre el ayer, una invocación, un puente hacia el futuro. Al narrar se recuenta y se construye. En

torno al narrador (el juglar, el filósofo, el artista, el poeta), la sociedad se congrega en un espacio público a imaginar historias, a pensarlas, a crear las propias.

Los griegos pensaban que las cosas ocurrían solo para que los humanos pudiéramos contarlas. Vivimos y tratamos de entendernos narrando: la religión, la ciencia, la creación artística, la filosofía, cada una de ellas se expone al mundo también a través de historias.

Necesitamos reconocernos en nuestras mentes, en nuestros espacios, voltear atrás, rememorar y conmemorar. Finalmente, la palabra “contar” tiene inmersos dos significados: el de narrar, pero también el de enumerar, el de pensar y calcular. Así, el universo y la naturaleza humana han sido objetos y sujetos envueltos en historias para ser comprendidos. En esas historias son esenciales tanto los personajes como las experiencias, pero también los escenarios, y más aún en la ciudad.

Julio Sánchez Juárez, revolucionario en la enseñanza de la arquitectura en el Estado de Veracruz (México), decía que la arquitectura es el escenario para la vida; y tenía toda la razón. Dependiendo de las calles, los árboles, las luces, los tugurios, los parques, las casas, las azoteas, las historias serán distintas. De igual manera lo afirma Enrique Vargas (2008), creador del Teatro de los Sentidos: “Se podría decir que la ciudad en que vivimos es nuestra coprotagonista, nuestra pareja de baile”. También define que las ciudades no solo son construcciones y calles: “...lo que hace posible a una ciudad, lo que le da forma, no es su estructura visible sino la invisible, la creada por los hilos que los habitantes de la ciudad tejen entre sí, consigo mismos, con su entorno y con sus mitos de origen”.

En pocas palabras, las sociedades también se construyen de historias. Los imaginarios en los cuales están soportadas las mantienen unidas, cohesionadas en un mismo espacio al pasar del tiempo. La historia, las tradiciones, las promesas de campaña, las añoranzas, la idea de prosperidad, son narraciones que generan acciones en lo individual y en lo colectivo.



"Personajes" en Ciudad de México. Foto de la autora.

Sin embargo, la manera en la que se ha estudiado y transformado el espacio urbano no siempre ha tomado en cuenta estas acciones subjetivas de los ciudadanos, principalmente desde el urbanismo y la arquitectura. Durante décadas, la ciudad fue estudiada y proyectada en la lógica de la razón, de la eficiencia, de la cuantificación. Sobre todo a partir del movimiento moderno y funcionalista, en donde la significación de los espacios cobraba sentido en el realce de la arquitectura y el vacío urbano que la complementaba; en la idea de la ciudad como una maquinaria perfecta, eficaz y precisa (Rubio, 2009). Eran

ciudades para la mente, sensorialmente neutras (García Vázquez, 2004), que respondieron de alguna manera a las necesidades de su tiempo.

Sin embargo, y paradójicamente al pensamiento del movimiento moderno, la ciudad contemporánea se ha convertido en un rompecabezas en donde sus habitantes se sienten perdidos, abrumados, poco identificados, pero acostumbrados (Solà Morales, 2004). Nos hemos olvidado del disfrute de lo cotidiano, lo propio, lo placentero. Se han roto muchos de los vínculos que existían entre la ciudad y quienes la vivimos. De cualquier manera, los enfoques emotivo, sensitivo y narrativo han quedado relegados en el estudio y el proyecto del fenómeno urbano, aún más en nuestras ciudades hispanoamericanas que se han ido transformando en lugares de transición, de trabajo y de consumo (Borja, 2003), perdiendo en gran medida el sentido simbólico de la ciudad como conjunto y como suma de lugares (Bohigas, 2004).

No obstante, autores como Néstor García Canclini y Johanna Lozoya en México, y Manuel de Solà Morales en España, han reflexionado sobre la percepción, imaginación, emotividad, historia e identidad de una ciudad y sus espacios en relación con sus habitantes. Basada en estos y otros autores, la presente propuesta busca poner en la mesa una perspectiva distinta para abordar el tema de la ciudad: la narrativa. Involucrando en primera instancia el aspecto humano como lente fundamental en el estudio y el proyecto de las ciudades, abordando después los aspectos en los que ciudad y relato tienen correspondencias de forma y contenido, y, finalmente, explorando sobre la narrativa de los espacios físicos de la ciudad y la narrativa de la comunidad. Se trata, en resumen, de leer la ciudad a través de sus memorias, realidades y deseos, narrados por sus calles y sus ciudadanos, quienes construyen día a día el relato que es la ciudad.

Relato y ciudad

“La ciudad es un señuelo, una oferta permanente de identidades, una invitación a la fusión”.

María Ángeles Durán.

Relato y ciudad comparten el mismo tipo de naturaleza: resguardan, reflejan el sentir y pensar humano, construyen y se construyen, surgen de las más profundas emociones y emergen hacia el exterior para ser vividos, experimentados y consumidos por otros.



La Habana en claroscuro. Foto de la autora.

El relato es un universo con reglas propias, con límites marcados o difusos, con una realidad espacial dada, un tiempo determinado y una serie de personajes en conflicto (Cortázar). La ciudad, por su parte, también tiene inmersos los conceptos de acción, lugar y tiempo, que son los que la convierten en un ente con vida y en constante transformación, un ente que sobrevive con sus reglas, sus límites, la trasgresión de estos y sus contradicciones. Por otro lado, tanto en el relato como en la ciudad interviene la imaginación. Cuando leemos un relato estamos no solo siguiendo un texto, sino detonando un mecanismo mental que

nos hace “ver” materialmente lo que se nos está contando. En la ciudad también imaginamos lo que vamos leyendo, lo interpretamos a nuestra manera, lo hacemos nuestro y después lo recordamos de manera totalmente distinta. Predecimos lugares que no hemos visto y olvidamos los espacios conocidos para volverlos a conocer un día con menos prisa. Recordamos, imaginamos, deseamos y anhelamos constantemente la ciudad. En consecuencia, la ciudad aparece ante nuestros ojos y nuestros sentidos como un cúmulo de lugares interconectados mentalmente a partir de nuestras pequeñas historias cotidianas. Cada ciudadano posee una ciudad distinta. Cada mente articula memorias y deseos diferentes, y eso es precisamente lo que le da riqueza y encanto a las ciudades.

Sin embargo, sí que hay espacios e historias que se repiten en la imaginación de muchos. Es ahí donde se construyen los imaginarios culturales y también sus topografías. Esto lo han sabido desde hace siglos los políticos, los luchadores sociales y los comerciantes. El ágora, la plaza pública y el mercado han sido el sustento espacial de cada uno de ellos. Estos tres tipos de personajes y sus correspondientes lugares de acción son ejemplos contundentes de cambios urbanos a través del uso de la narrativa. De esta forma podemos decir que el espacio, y no solo la palabra, han sido la estrategia de cambio en la ciudad. A este respecto, Néstor García Canclini (2009) señala en su libro *Consumidores y Ciudadanos* que “el sentido de la ciudad se constituye en lo que la ciudad da y en lo que no da, en lo que los sujetos pueden hacer con su vida en medio de las determinaciones del hábitat y lo que imaginan sobre ellos y sobre los otros...” (p. 90). De modo que la ciudad se construye a través de dos universos narrativos: su espacio físico y su interpretación social.

Cortázar decía que el cuento tiene que nacer puente, tiene que nacer pasaje, refiriéndose a que, al narrar, escritor y lector establecen una relación creativa, una relación de comunicación e intercambio. No solo quien narra produce imágenes, sino también quien las recibe.

En consecuencia, el habitar la ciudad y el narrarla ve en un sentido de ida y vuelta. Es decir, la historia de quien vive la ciudad se va transformando en relación a los cambios que se dan en el espacio físico; y a su vez el espacio físico de la

ciudad se transforma en relación a las interpretaciones de quien lo habita. De la misma manera en que se dice que los buenos libros se vuelven mejores con los años.

Dentro de este contexto, la literatura ha sido tanto espejo como catalizador de la ciudad contemporánea. Novelistas, cuentistas y cronistas de todas nacionalidades nos han hecho pensar en las revoluciones sociales-urbanas a través de la historia y han cambiado o al menos aclarado la visión del mundo actual. Una vez más, García Canclini (2009) aporta al respecto: “Los discursos literarios, artísticos y massmediáticos, además de ser documentos del imaginario compensatorio, sirven para registrar los dramas de la ciudad, de lo que en ella se pierde y se transforma” (p. 94).

Así, Guadalupe Loaeza, Carlos Monsiváis, Juan Villoro, Juan José Millás, en el ámbito hispanoamericano, y los ya clásicos Italo Calvino y Julio Cortázar, entre otros, ponen de manifiesto realidades existentes y alternas de las ciudades en las que vivimos. En el mismo sentido, las ciudades que estos y otros autores han visitado y habitado han logrado tal impacto en ellos que los han hecho reflexionar e imaginar realidades tangibles o deseables. Tal vez sea por eso que Rosa Montero (2003, p. 203) dice en su libro *La loca de la casa*:

El urbanizador diseña cuadrículas de calles rectas, pone nombres y placas, dibuja planos y clava señales en las esquinas, esforzándose por controlar la realidad; y el narrador intenta atisbar el dibujo final del laberinto y ordenar el caos, dando a las historias una apariencia más o menos inteligible, con su comienzo y su final, con sus causas y sus consecuencias, aunque todos sepamos que en realidad la vida es incomprensible, absurda y ciega.

Siguiendo esta idea, la intención de este trabajo es precisamente combinar el acto de narrar con el de construir la ciudad, vinculando a quienes la diseñan pero también a quienes la viven, la consumen y la producen en su imaginación.

Las ciudades son lo que hemos sido, lo que somos y lo que no sabemos que vamos a ser. Las ciudades poco a poco se convierten en textos, grandes libros escritos al unísono por miles de ciudadanos. Pero no solo eso; también las plazas, las calles y los parques son el lenguaje en el que la ciudad, como ente y como escenario, se comunica con sus habitantes y con quienes la visitan. Así,

espacios urbanos y ciudadanos son papel y son pluma, son creadores del relato de la ciudad que, como buen ejercicio narrativo, se teje entre la ficción y la realidad.

De lo verdadero a lo verosímil

“Dicen que la ciudad de Mogador no existe, que la llevamos dentro... Pero otros dicen que sí existe y que, justamente, la llevamos dentro”.

Alberto Ruy Sánchez.

Gabriel García Márquez dice que los seres humanos tenemos una vida pública, una privada y una secreta. Estos tres tipos de vida son reflejados en los espacios de la ciudad y en la manera en que los usamos. Lo más íntimo, lo más próximo a nuestro interior lo experimentamos en nuestros espacios privados, mientras que nuestro comportamiento cambia en los espacios públicos, donde vivimos en convivencia con otros y otras. Y qué decir de los espacios secretos, de aquellos en los que nos transformamos en personajes distintos a los cotidianos.

Como un personaje de un relato transitando por los espacios que lo hacen vivir la historia, así es como experimentamos nuestra vida en la ciudad aunque no nos demos cuenta. Así también, lo privado, lo público y lo secreto tienen horarios, no solo lugares.

Es ahí donde ciudad y relato convergen en el aspecto temporal. Cambiamos los habitantes de la ciudad de la mañana a la noche, pero también de generación en generación. A este respecto, Enrique Vargas (2008) menciona: “... los que habitamos una ciudad partimos de la relación entre los que la habitaron anteriormente y los que van a nacer y la habitarán en el futuro”.

Los espacios públicos también cambian de apariencia y de contenido desde el amanecer hasta la noche, e incluso guardan memorias de un tiempo pasado, reflejan el presente y proyectan la esperanza o agonía del futuro de la ciudad. He aquí otra coincidencia con el relato. En el artículo “La ciudad histórica mexicana” (Rubio, 2010) se complementa este argumento señalando que “la ciudad histórica

se superpone, se va construyendo en los espacios medulares de la estructura urbana, que van cobrando más importancia en la identidad de los ciudadanos cuando van sumando significados y vivencias temporales” (p. 44).

De esta forma, la ciudad histórica, que también es la ciudad actual, constituye la ciudad de la narración y la epopeya que integra la identidad de sus ciudadanos. En cualquier caso, surge una pregunta: ¿la narración de la ciudad corresponde siempre a hechos verídicos? ¿Qué es más real, lo que sucede en el exterior o en el imaginario de una sociedad?

Por un lado existen los mitos y las leyendas urbanas, que los ciudadanos creemos o dejamos de lado según nuestra experiencia en la ciudad. Y por otro, existen las aventuras y vivencias urbanas que son tan increíbles que cada día se parecen más a un guión cinematográfico.

Hay un concepto manejado por los teóricos del paisaje contemporáneo: los paisajes de la fe. Estos no tienen que ver exclusivamente con aspectos religiosos, sino que son más bien aquellos paisajes que están incompletos por sí mismos, sin la interpretación de la comunidad que los habita y los entiende. En la película *La aldea* (*The Village*, 2004), escrita y dirigida por M. Night Shyamalan, aparece toda esta concepción cultural del paisaje. Al bosque que rodea a la comunidad se le otorgan personajes, peligros y misterios que son contruidos por el consejo de ancianos de la aldea con el objetivo de mantenerla aislada del mundo y del tiempo exterior. Reforzando esta idea, Francesco Tonucci (2006) empieza su libro *La ciudad de los niños* con un subtítulo muy sugerente: *Antes teníamos miedo del bosque*. De esta manera, Tonucci introduce al tema reflexionando acerca del traslado que han sufrido los miedos cotidianos. Ahora la ciudad se ha vuelto el lugar de la inseguridad, la violencia y el ataque, cuando antes era el bosque el lugar habitado por criaturas macabras e inimaginables.

Así también, Omar Rincón (2006), en su artículo “Apagá la tele, viví la ciudad”, se refiere a miedos y goces como dos construcciones imaginarias con las que podemos enfrentarnos a la vida cotidiana. Señala que la vida en las calles ha perdido fuerza a raíz de la expansión de la cultura del miedo urbano difundida por los medios de comunicación.

En confrontación con esta cultura del miedo y del desinterés por el gozo urbano, Iván Hernández Quinela (2009) muestra varias alternativas para vivir la experiencia urbana a través de la aventura y del descubrimiento en su libro *Guía para la navegación urbana*. Señala que hay, entre otras, dos maneras de experimentar una ciudad: como turista (quien lleva una idea preconcebida de lo que va a conocer y solo lo visita para corroborar que sus ideas son ciertas) y como viajero (quien se acerca a la ciudad como un explorador del espacio, abierto al descubrimiento y a la sorpresa cotidiana). También dice que los ciudadanos podemos convertirnos en “estudiantes topo”, adentrándonos profundamente al laberinto de la ciudad (“El explorador de laberintos está siempre atento, alerta y con los pelos de punta...”, p.12), y continúa invitando al lector a estar dispuesto a perderse como estrategia de encontrarse en la ciudad.

De esta manera, podemos observar que el ciudadano se aproxima a la ciudad al igual que el lector se aproxima al texto: puede ser con curiosidad, emoción y búsqueda o, por otro lado, por obligación, con miedo o con incredulidad.

Entonces, la ciudad involucra estos dos procesos imaginativos: el que se genera a partir de la narración de lo desconocido y el que surge de la experiencia cotidiana, de la aventura y el descubrimiento. Estos dos procesos contienen invariablemente lo comprobable y lo ficticio. De esta situación depende lo que encontremos en la experiencia urbana, de la mirada y la pluma con la que construyamos el relato. Jorge Luis Borges decía que un buen relato tiene siempre una historia aparente y otra, la que encierra el verdadero significado, oculta. De la misma manera debe ocurrir en la ciudad. Nuestra ciudad será más rica y más diversa si afilamos la mirada y tratamos de hacer visible lo invisible.

La realidad urbana en la que vivimos cada vez nos regala más el absurdo y la fantasía. Ya no es tan raro ver a un pato en el metro o encontrarse con un antiguo amor justo al doblar la esquina. O ver un hombre vestido del *fantasma de la ópera* paseando por el parque a medio día.



Dos coches rojos en la colonia Roma (Ciudad de México). Foto de la autora.

Las historias más increíbles suceden en el entramado de intercambios que es la ciudad. La ficción nos reta día a día en las calles e incluso alimenta la mente de los creadores que escriben relatos. Más que ser verdadera, la ciudad es verosímil, cambia tanto y tan rápido que cada vez es más difícil distinguir lo “real” de lo ficticio. Solo es necesario estar dispuestos a descubrirlo.

La ciudad y sus personajes

“Buenos Aires come todo lo que encuentra como todo buen Narciso, nadie como yo. Pero el espejo le devuelve una mirada de misterio, de terror y de fascinación”.

Fito Paez

Las ciudades, abrumadoras e inolvidables, nos transforman, nos hacen a su imagen y semejanza, nos vuelven pequeños personajes con los que juegan a voluntad. Son creadoras de sus habitantes y viceversa. Por eso cuando nos vamos de ellas salimos de sus entrañas y ellas se meten en las nuestras y nos habitan por el resto de la vida.

Rosa Montero (2003) afirma que una obra literaria, al ser publicada, ya no forma más parte del autor; ahora le pertenece a los lectores, y ellos pueden interpretarla y transformarla a voluntad.

La ciudad, por su parte, es creada por seres humanos. Sin embargo, también es dadora de vida y transformadora de sus habitantes. Nueva York y sus neoyorquinos son dos caras de la misma moneda, así como Buenos Aires y sus porteños, como la Ciudad de México y sus “defeños”.

En el llamado *arte urbano* la ciudad cobra más que nunca el papel protagónico de las historias. Es el eje central de películas como *Amores perros*¹ y *París, te amo*², novelas como *La región más transparente*³ y *Paseo de la Reforma*⁴, series fotográficas y pictóricas, así como manifestaciones en las calles que, más que valerse de la ciudad como escenario, la enmarcan.

En consecuencia, la ciudad es el personaje central del relato, que a su vez se divide por células en otros relatos menores. Como todo personaje, las ciudades tienen un pasado que las marca y se debaten entre el olvido y la memoria de lo que han sido. Sufren paranoias y neurosis diversas, les da insomnio y padecen resaca después de una noche de juerga. Tienen sueños, nostalgias, frustraciones y tremendas contradicciones internas. Son de una y de distintas maneras a la vez, como nosotros. Sobre este aspecto, Enrique Vargas (2008) se refiere así a la ciudad: “Es esa trama vital la que la convierte en un organismo vivo con sus

¹ *Amores Perros*. México. González Iñárritu, 2000.

² *París, te amo (Paris, je t'aime)*. Francia. Varios directores, 2006.

³ *La región más transparente*. México. Carlos Fuentes, 1969.

⁴ *Paseo de la Reforma*. México. Elena Poniatowska, 1996.

alegrías, sus peligros, sus miserias, sus esperanzas y sus negaciones. Un cuerpo tan válido, tan vivo y tan misterioso como nuestro propio cuerpo”.

Nuestras memorias, ya sean placenteras o traumáticas, están ligadas a lugares específicos; la realidad diaria y nuestras ideas del futuro también se enlazan con lugares, de nuestra misma ciudad o de otras, y es ahí donde la ciudad rompe sus límites.



“Personajes” en la calle principal de Xalapa (Veracruz, México). Foto de la autora.

Como personajes centrales, vamos transitando y viviendo en primera persona, pero además, igual que en un relato, en la ciudad nos cruzamos con otros personajes secundarios que incluso pueden marcar nuestra cotidianidad al igual que un semáforo o las noticias. Hay personajes de todos los días, pero también hay personajes esporádicos, aquellos que surgen de repente y le dan un giro a la historia. Lugares y personajes están tan compenetrados que se mimetizan. Así, ciudad es objeto y sujeto, es escenario y protagonista. Es el contexto en el que transcurren las historias, pero a su vez es quien va experimentando la vida y sus transformaciones.

Lo que los lugares cuentan. La narrativa del espacio físico

“Las calles de Buenos Aires ya son mi entraña”.

Jorge Luis Borges

“La arquitectura es el testigo más incorruptible de la historia”, dijo Octavio Paz. Sin embargo, la arquitectura y el espacio urbano en general son más que eso. El espacio físico de la ciudad no es solamente testigo del paso del tiempo, sino que también es escenario simbólico, estético y político del momento (Borja, 2003). Estas tres condiciones del espacio físico de la ciudad pueden extrapolarse a una lectura narrativa e incluso hilvanarse unas con otras a través de este recurso.

En el ensayo “Identidad e historiografía ¿el Anti no-lugar?” Johanna Lozoya (2005) señala que “la experiencia cotidiana del espacio... es fundamentalmente un problema de actuar en un mundo de representaciones. Representaciones de otro espacio que es el ‘construido’ en el mundo de las ideas/palabra y de las ideas/imágenes” (p. 10). Afirma que los imaginarios colectivos, como su nombre indica, están más ligados a las imágenes de la memoria que a sus palabras, y que para que la serie de imágenes que guarda una comunidad sea coherente debe de tener un sentido, y este sentido se lo da una estructura narrativa, es decir, un relato. Así pues, desde la historiografía de la arquitectura, Johanna Lozoya ya empieza a vincular los espacios de la ciudad con el recurso de la narrativa; y va más allá, argumentando que “toda construcción de imaginarios presentes corresponde a la selección de imaginarios del pasado” (p. 11). Son precisamente estos imaginarios los que le dan cohesión a un grupo social, los que apuntalan la identidad de la gente de un lugar.



Cementerio en La Habana. Foto de la autora.

De esta forma, el espacio urbano-arquitectónico es una amalgama que se construye de elementos físicos e intangibles, de presente y de pasado; y aquí integramos a esta ecuación el deseo de futuro.

En cualquier caso, interesa aquí plantear algunas preguntas: ¿Qué es lo que cuentan los espacios más significativos de una ciudad? ¿Existe una estructura narrativa que le da coherencia al discurso espacial de una ciudad? Como antecedente a esta propuesta, en el ensayo “Proyecto, narrativa, estética y simbolismo para un proceso urbanístico veracruzano con una nueva visión” (Rubio, 2009) se plantea el siguiente razonamiento:

La narrativa espacial, así como la de la literatura, está sustentada sobre una estructura en la cual aparecen unidades básicas (Aristóteles) sobre las cuales se ejerce la mayor fuerza de una narración. Estas unidades son los acontecimientos más importantes que tendrán que irse conectando para dar a la historia coherencia y fuerza. Especialmente es lo mismo. Dentro de un asentamiento o territorio existen lugares que concentran la historia y el valor simbólico más representativo para la comunidad y que necesitarán ser conectados por otros lugares complementarios que conformen al espacio urbano como un todo heterogéneo (p. 54).

De esta manera, lo que le da sentido a la narrativa de la ciudad se teje en términos de énfasis y conexión. Es decir, la calle tradicional, el mercado, el parque con mirador, la plaza pública, son los lugares medulares de la narración que están interconectados por calles, vistas, olores, colores, texturas y otros elementos que le dan coherencia al relato. Sin embargo, un lugar de énfasis puede convertirse en un lugar de conexión y viceversa, dependiendo de las temporalidades, las transformaciones urbanas y los consecuentes cambios en la significación de los lugares.

Por otra parte, existe otra perspectiva de estructura narrativa: planteamiento, nudo y desenlace son los tres elementos que componen el relato y que le dan sentido. Sin embargo, no necesariamente tienen que presentarse en ese orden. De hecho, los maestros de la narrativa contemporánea mezclan y ordenan estas tres partes de la historia de maneras diversas a fin de provocar en quien las lee la sorpresa y el impacto.

Dentro de este contexto, y equiparando la ciudad con el relato, es el espacio público el principal factor de legibilidad urbana, tal como afirma Oriol Bohigas (2004) en *Contra la incontinencia urbana*. Es decir, una ciudad se vuelve más comprensible, más fácil de caminar y de apropiarse en tanto su espacio público es más claro y se presenta de manera más accesible a sus ciudadanos. Esto no quiere decir que una ciudad que se lee claramente sea una ciudad en la que resulte fácil orientarse. Existen ciudades como Venecia o Guanajuato propicias para perderse o para recorrerse sin prisa y son legibles dentro de ese objetivo, como la novela *Rayuela* de Julio Cortázar.

Pero, entonces, ¿cómo se lee una ciudad? ¿Cuáles son esos lugares significativos y cómo se conectan? ¿De qué manera se identifican? ¿Cómo

construir nuevas historias y complementar las que ya existen? Aldo Rossi y Oriol Bohigas, en dos tiempos históricos muy distintos, el primero sobre finales de los años 60 y el segundo en los inicios del siglo XXI, señalan algunos conceptos que dan luz a los cuestionamientos planteados.

Rossi (1969) plantea en *La arquitectura de la ciudad* el concepto de *elementos primarios* como el conjunto de elementos determinados que han funcionado como núcleos de agregación urbana, esto es, aquellos elementos que generan una dinámica alrededor de ellos y que a su vez son una referencia artística. Son los hechos y arquitecturas que resumen la ciudad, que la identifican, que la representan. Pueden ir desde los monumentos históricos hasta calles y plazas, e incluso hasta el trazado mismo de una ciudad. Estos elementos deben ser vividos por los ciudadanos; pero no solo habitados, sino reconocidos como parte de su cotidianeidad e identidad colectiva. Estas vivencias de los elementos primarios pueden ser dadas de forma espontánea por los ciudadanos o pueden ser creadas intencionalmente por arquitectos o urbanistas para que den un resultado específico. De esta forma, la estructura de la ciudad es una consecución de identidades físicas y abstractas, intencionadas y naturalmente dadas, históricas y nuevas, que en conjunto constituyen el sustento de la memoria urbana.

Por su parte, Oriol Bohigas (2003) señala que las *permanencias* de la ciudad pueden ser desde los monumentos antiguos, el trazado de calles, una luz, un sonido o un olor. Y son estas permanencias las que forman parte también de la identidad colectiva, y que además, si lo son, deben permitir y potenciar el cambio, la modernización, la fluencia de la propia identidad.

Rossi también manejó la idea de las permanencias en un sentido muy similar, como las huellas del pasado que no están exentas del presente, ya que continúan vigentes en la ciudad. Estas permanencias están dadas por el valor constitutivo dentro de la ciudad, la historia, el arte, el ser y la memoria.

De esta forma, podemos explorar la idea de que estas *permanencias* y *elementos primarios* representan los lugares significativos o bien las *unidades básicas* del relato que es la ciudad. En consecuencia, cada uno de estos lugares significativos y la conexión que existe entre ellos forman en conjunto la estructura

narrativa que le da sentido y coherencia a la ciudad. Por otro lado, cada uno de estos *elementos primarios-permanencias* encierra a su vez otra narrativa con sus propias unidades básicas, a otra escala. En la narrativa del relato existen los conceptos de *nodo* e *inflexión*, que prácticamente se refieren a la misma idea: representan aquellos acontecimientos en los que el relato cambia de rumbo, aquellas escenas medulares para el desarrollo de la historia.

Así entonces, las inflexiones en la ciudad estarían compuestas por los *elementos primarios*, pero también por las *heterotopías*⁵, los *intersticios*⁶ y los *espacios expectantes*⁷. Es decir, se trata no solo de componer el relato de la ciudad a partir del pasado y del presente, sino también, como ya se ha referido, al deseo del futuro. De esta forma, heterotopías, intersticios y espacios expectantes, potenciales para ser transformados, forman parte del entramado posible de una ciudad futura más deseable para la comunidad.

Sin embargo, hasta el momento hemos hablado básicamente sobre el fondo, el contenido o el mensaje que expresan los espacios físicos de la ciudad y la interpretación que la ciudadanía les otorga. Pero, ¿qué hay de la forma?

Hablando de los aspectos mediante los cuales se analiza un relato (tema, trama, anécdota y tono), es posible traducir las características propias de la narrativa literaria a la narrativa espacial. Las coincidencias entre estas dos manifestaciones artísticas y humanas se exponen a continuación como una primera aproximación a la idea de que la ciudad es un relato.

CUADRO 1. COMPARATIVA ENTRE RELATO Y CIUDAD A TRAVÉS DE ELEMENTOS DE ANÁLISIS LITERARIO

RELATO	CIUDAD
Tema: el aspecto profundo que subyace a la	Tema: la base esencial de la ciudad, su mayor valor

⁵ Según Michael Foucault, las heterotopías son “los otros lugares”, los lugares de la diferencia y de la exclusión, aquellos que finalmente, en conjunto, forman otro subsistema de inclusión entre ellos mismos.

⁶ La Real Academia de la Lengua Española define “intersticio” como hendidura o espacio, por lo común pequeño, que media entre dos cuerpos o entre dos partes de un mismo cuerpo. Y dentro del contexto del urbanismo se refiere a los espacios residuales, aquellos que se dejan sin proyecto o que han quedado relegados a espacios de nadie.

⁷ Espacio expectante es aquel que, como su nombre indica, está a la espera de que algo le pase. Son espacios generalmente abandonados o que han estado estáticos por mucho tiempo.

<p>narración, el concepto central del que el autor pretender decir algo. Ejemplos: la muerte, el amor, la identidad, etc.</p>	<p>intrínseco, lo que la identifica ante el mundo y ante sí misma. En este aspecto la ciudad tiene no uno, sino muchos temas dentro de sí.</p>
<p>Trama: el hilo conductor de la historia, los elementos recurrentes mediante los cuales el escritor va dirigiendo la historia. En el caso de <i>Como agua para chocolate</i>, de Laura Esquivel, la trama es la comida.</p>	<p>Trama: los principales lugares significativos de la ciudad, las unidades básicas, los elementos primarios en el espacio-tiempo, la materia prima básica con la que se construye la identidad de una ciudad.</p>
<p>Anécdota: la historia en sí, lo que se cuenta, lo que en cine se llama sinopsis; los acontecimientos que les ocurren a los personajes en una situación determinada.</p>	<p>Anécdota: la secuencia de los ambientes, su conectividad y su transición; los espacios y las experiencias que unen a los lugares significativos.</p>
<p>Tono narrativo: el sentido emocional que se le da al texto; el humor <i>mood</i> que quiere transmitir el creador. Ejemplo: sarcástico, cómico, romántico, trágico.</p>	<p>Tono narrativo: dado en gran medida por la naturaleza de los habitantes y por la conformación espacial de la ciudad, así como por otros elementos como el clima y su ubicación geográfica en relación al mar o la montaña. A su vez, tiene que ver mucho con la temporalidad (día, tarde, noche), pero también con el tipo de atmósferas que se perciben.</p>

Así pues, en la ciudad, como en el relato, se manejan el ritmo, el tono y el lenguaje para comunicar una historia. Sin embargo, para entender la relación entre la conformación espacial y la narrativa de la ciudad hay que poner atención en la manera en que son utilizados los espacios. Por ejemplo: el Zócalo de la Ciudad de México, lugar esencial para esta ciudad; la continuidad visual y el dominio panorámico son importantísimos para la identificación del espacio y de quien lo vive. Por otro lado, en la colonia Roma de la misma ciudad cobra más importancia el recorrido plagado de puntos focales y detalles a pequeña escala, los descubrimientos ocasionales de arquitecturas y personajes que se encuentran al transitar.

El relato de los espacios físicos de la ciudad, entonces, está configurado por una estructura narrativa general, pero también por otros elementos: vistas, planos, cambios de nivel, bordes, sendas y, en síntesis, aquellos elementos que Kevin Lynch (1960) señaló como necesarios para reconocer la imagen de la ciudad.

De cualquier forma, aquí abordamos otros aspectos de la configuración espacial que creemos que componen el relato espacial de la ciudad:

- a) El uso del espacio y la temporalidad (día – noche, estaciones del año, día de la semana) como generadores del tono narrativo.
- b) El agua como elemento estético y simbólico.
- c) El paisaje natural como generador del relato entre la cultura y su territorio.
- d) La vivienda como base de la narrativa de la vida privada de la comunidad.
- e) Los espacios públicos como hilos conductores de la estructura narrativa de la ciudad.
- f) Los elementos que posibilitan la percepción sensible de la ciudad (olores, colores, texturas) como facilitadores de la legibilidad del espacio urbano.
- g) El patrimonio histórico como conector entre pasado y presente.
- h) Los espacios colectivos y recreativos como proyecciones del deseo del presente y del futuro de la ciudad.
- i) Los itinerarios como las posibilidades de anécdotas en el relato.

No obstante, tal como lo plantea Rosa Montero al decir que el lector se apodera del relato y le da el significado que desea, así también pueden existir miles de maneras de leer la ciudad e interpretarla, es decir, múltiples relatos de un solo lugar. Como decía el arquitecto Julio Sánchez Juárez (2005), “la vida es como un croquis, tiene múltiples posibilidades”.

La ciudad a mil voces. La narrativa de la comunidad

En el África mediterránea es Anance la gran tejedora,
la que con sus hilos teje las pasiones,
las vidas, las alegrías, los pueblos, las ciudades...
Al nacer, cada uno recibe de Anance un hilo.
Cada hilo lleva a un destino diferente al de los otros.
Pero cada uno debe descubrir por sí mismo
por qué le tocó ese hilo y no otro.

Solo aquel que lo descubra lo podrá vivir.
El que no, nunca sabrá qué busca.

"Teatro de los sentidos"

La ciudad se olvida y se reinventa a sí misma una y otra vez, se compone de momentos históricos superpuestos e incluso borra partes de su pasado que no quiere recordar. Las ciudades y quienes las creamos recurrimos al olvido como mecanismo de defensa e inventamos nuevas realidades o buscamos otros caminos para el futuro. Mariano J. Strasslust (1989) dice en *El urbanista*, refiriéndose a la reconstrucción de Berlín en los años 80: "Siempre que se reconstruye una calle o un edificio es para poner a las conciencias en paz, para dejar claro que, haya pasado lo que haya pasado, de ahora en adelante las cosas están en orden" (p. 19); y continúa: "Gracias al olvido, la paz es posible". Podríamos decir que el caso de Berlín es un caso aparte, por su circunstancia histórico-política; sin embargo, el mecanismo de olvido-reconstrucción es inherente al ser humano y, por tanto, a sus creaciones.

La memoria, esa característica del cerebro, es un mecanismo que va registrando las experiencias diarias de la vida, pero de todo el cúmulo de vivencias solo permanecen aquellas que más nos impactan y en las que hemos fijado más la atención. Estas vivencias, sin embargo, estarían desconectadas y perderían coherencia sin otros sucesos secundarios que han sido "borrados"; lo que hace entonces la memoria es inventarlos. La memoria llena los huecos necesarios para que el discurso del pasado tenga sentido. ¿Qué pasaría si en la memoria de la ciudad pasara lo mismo? Es ahí donde esta idea se conecta con el relato. El relato no es solo un texto que se lee siempre de la misma manera; como ya se ha dicho, tiene múltiples interpretaciones. Así pues, el relato es cambiante, aunque aparentemente sea estático. Pero, ¿cuáles son esos relatos que persisten y cuáles los hechos inventados en la memoria de una ciudad? El relato de la ciudad se da en dos vertientes:

- 1) Desde la *urbs*, es decir, desde su sustento físico: calles, edificios, paisaje natural, que pueden transformarse e inventarse, como señalaba anteriormente Strasslust, y...

- 2) Desde la *civitas*: sus habitantes, sus vivencias, creencias, imaginarios y deseo del futuro.

Sin embargo, lo real y lo ficticio de este relato de la ciudad muchas veces solo ha representado a unos cuantos. Johanna Lozoya (2005) vuelve a reflexionar en este sentido: “Las historias colectivas... no son escritas por la colectividad sino por las élites. Las historias... son el producto del imaginario de los grupos de poder” (p. 12). Por otro lado, otra mujer, María Ángeles Durán (2000), señala también en su ensayo “Ciudades proyectadas” que la historia que cuentan las ciudades solo abunda en hombres notables y hechos en los que no se reconoce al ciudadano de a pie; es decir, a todos y todas quienes se alejan del modelo de ciudadano para el cual están diseñadas las ciudades: varón, adulto y trabajador (Tonucci, 1997). “La mayoría de las memorias ofrece a las mujeres y a la gente común solo una identidad vicaria. Han de reconocerse en la memoria de otros, en la narración ajena”, apunta con acierto María A. Durán (2000, p. 65), quien más adelante se pregunta: “¿Cómo construir o re-construir identidades colectivas nuevas, levantándolas sobre el agobio de una ausencia compacta y espesa?”



Ciudad interna y externa en Xalapa, Veracruz. Foto de la autora.

Ella misma trata de contestar esa pregunta abordando el tema de los mitos, diciendo que estos son más poderosos aún que la historia, porque no requieren certificación y se mantienen vigentes al pasar del tiempo. Además, reconoce el recurso del patrimonio como constructor de identidad y que esta surge a partir de una narración o, más bien, del enlace de varias narraciones anudadas y del reconocimiento de la propia narración en la de otros.

Pero vayamos más allá. De la experiencia en la ciudad y de los mitos que de ella surgen, emergen dos ciudades que convergen en cada uno de nosotros: una ciudad exterior y una ciudad interior.

La memoria y el deseo proyectan en nuestro interior imágenes, un discurso continuamente cambiante. Por ejemplo, la calle donde jugábamos con nuestros primeros amigos o el parque donde nos perdimos han ido cambiando de forma en nuestros recuerdos desde que teníamos 5 años a la fecha. Recordamos estos lugares cada vez con alguna característica distinta, pero siempre están ahí. Entonces, como ya se ha dicho, cada quien lleva consigo una ciudad diferente; tal vez una construida por un conjunto de ciudades revueltas, de avenidas, casas y calles que han sido impactantes en nuestra vida, aunque geográficamente no coincidan. Así pues, es el impacto de los distintos escenarios urbanos el que va desarrollando nuestra ciudad interior. Ciudad interior y ciudad exterior tienen puntos convergentes que son los que motivan nuestra búsqueda para desentrañar la estructura narrativa de la ciudad.

Con esta inquietud, continuamos preguntándonos: ¿qué tipo de espacios construyen la ciudad interior? ¿En qué momentos y espacios coinciden ciudad exterior y ciudad interior? ¿Cómo identificar los lugares que conforman estas dos ciudades, cómo estudiarlos? ¿Cómo saber que se está explorando en la ciudad interior colectiva y no solo en la de algunas élites?

Rosa Montero (2005) dice que al camino de la narrativa hay que entrar cargado de preguntas más que de respuestas. Esa posibilidad la da la imaginación, la construcción de historias que salen de adentro de nosotros sin saber que las tenemos dentro. De manera consciente e inconsciente guardamos todo aquello que nos parece importante en nuestra mente. Así, la interpretación

profunda de la ciudad y sus significados está profundamente guardada en los ciudadanos, aunque no la materialicen en palabras.

La percepción del paisaje contemporáneo, ya sea natural, humano o urbano, se da a partir de una ensalada de aspectos hondos e inherentes al ser humano y su entorno: estética, ética, sensualidad e identidad, factores que se tejen a partir de las narraciones dentro de la ciudad. Estos pueden ser descubiertos por observación, pero también deben ser identificados desde la voz de su gente.

Es aquí donde exponemos como alternativa una técnica para el descubrimiento de las historias de todos y todas, que integra equitativamente la narración de una comunidad o grupo social; se llama “relato colectivo”. A finales del siglo XX surge en Australia la *terapia narrativa*, una forma de acercamiento psicológico creada por Michael White y David Epston (1993) que consiste en la elaboración de historias alternativas a la historia actual de las personas, a fin de experimentar nuevas posibilidades de vida y salud. En este contexto, el relato colectivo consiste en recopilar deseos, memorias y experiencias de la comunidad en un solo relato, con sus frases más significativas, sus imágenes, sus filosofías, sus metáforas, a través de entrevistas o textos proporcionados por la gente común, e involucrando los elementos del pasado, presente y futuro más significativos para ellos y ellas. Es importante señalar que en los relatos colectivos pueden darse cualquier tipo de expresiones: gráficas, cinematográficas, teatrales..., no solamente escritas.

Previo a este ensayo ya he trabajado con algunos relatos colectivos surgidos de la curiosidad y la búsqueda de los lugares significativos de una ciudad y los vínculos que las personas tienen con ellos. De esta forma llegué a un grupo de estudiantes de la Escuela de Bachilleres Oficial de la ciudad de Xico, Veracruz (2009), a quienes pedí que escribieran una historia en la cual cada uno de ellos o ellas y Xico fueran los protagonistas. De la unión de estos textos y su conversión a voz colectiva surgió el siguiente extracto:

El parque es un lugar en donde nos sentimos tranquilos, con un kiosco al lado para poder pasar la tarde con nuestros amigos o personas especiales.

Nos sentamos en una banca, platicamos de cosas muy divertidas, reímos. Vemos cómo la gente pasa, los perros, los árboles, las flores, el agua que cae de la fuente; ese ruido nos gusta, pues sentimos como si estuviéramos en un paraíso. Los rayos del sol que dan ahí son más fuertes y el canto de las aves que ahí viven se oye clarito.

Es importante decir que quien compone un relato colectivo solamente hilvana ideas, les da sentido y fuerza en la manera de ordenarlas, pero siempre conserva su sentido original. Este se da a partir de preguntas detonadoras y provocadoras de la imaginación que lleven al individuo o al grupo social a un lugar o a una imagen que será el inicio del viaje narrativo. Incluso la pregunta o la frase de invitación puede ser solo una, que contenga la fuerza y la contundencia precisa para generar la narración. De esta forma, este tipo de relato genera en la gente la posibilidad de preguntarse cosas acerca de sí mismos y su relación con la ciudad, además de ser una experiencia creativa que hace que emoción y razón se combinen. Cuando se crea un relato se pierde una parte de la conciencia y emergen otras (Rubio, 2009), y es por eso que el resultado sorprende, sobre todo a quien lo genera.

“A veces tengo la impresión de que surjo de lo que he escrito, como una serpiente surge de su piel”, dijo Vila-Matas sobre lo que era para él escribir una novela. Es por este aspecto que el relato colectivo es tan revelador. Este es el principio básico de este tipo de relato. Se trata de aprovechar la sorpresa de los hallazgos, de crear nuevas historias ligadas a las memorias, pero a las sanas, las preferidas, no a las problemáticas.

En *Medios narrativos para fines terapéuticos* (1993), White y Epston comparan la terapia narrativa con otro tipo de abordajes psicológicos como las ciencias físicas positivistas o las ciencias biológicas, en las que primero se diagnostica el problema y luego se actúa para resolverlo. En el caso de la narrativa no es este el procedimiento. Sí se identifican las problemáticas, pero no es la respuesta a ellas el germen de una nueva realidad. La narrativa propone crear historias alternas no únicamente centradas en la solución de un problema, sino posibilidades ilimitadas surgidas a partir de la creación de historias. Así, refiriéndose a la memoria y a la creación narrativa, White y Epston dicen lo siguiente: “Los relatos están llenos de lagunas que las personas deben llenar para

que sea posible representarlos. Estas lagunas ponen en marcha la experiencia vivida y la imaginación de las personas. Con cada nueva versión, las personas reescriben sus vidas. La evolución vital es similar al proceso de reescribir, por el que las personas entran en los relatos, se apoderan de ellos y los hacen suyos” (p. 30).

Las cascadas

Se siente ese olor a tierra mojada, estamos en una montaña gigante; desde las alturas vemos el agua que cae rápidamente, parecen chorros de espuma. ¡Estamos en las cascadas de Texolo!

Bajando podemos ver un monte y más allá una calzada muy larga y muy limpia. Hay un camino empedrado y matas de café. Bajamos, se puede oír el sonido del agua. Cuando vemos la cascada imaginamos que estamos dentro de ella, mojándonos, donde nadie pueda decirnos nada, donde solamente pensemos en nosotros mismos.

Sentimos como si fuéramos volando por el aire refrescante que se siente al respirar. Vemos los árboles que son muy grandes, cómo el sol le da luz a las plantas. El sol hace muchos *arcoiris* pequeños al caer el agua, quisiéramos estar ahí... ¿cómo se sentiría el agua fresca en nuestra piel? Nos preguntamos: ¿cuántos años tardó en formarse esta maravilla?

Nos quitamos los zapatos rápidamente y nos acostamos en una piedra viendo el cielo, las nubes y empezamos a decir lo que vemos. Nos mojamos los pies⁸.

El relato colectivo es el origen de un mapa espacial de lugares significativos, pero también ofrece los ingredientes que le dan sentido a esos lugares: el uso del espacio, el tiempo (pasado, presente y futuro) y los personajes que los viven.

Strasslust (1989), urbanista y escritor, se preguntaba: “¿Por qué no regresarle al amor su sitio en el conocimiento de lo urbano?”. Él desarrolló la idea de que las ciudades están compuestas por *eros* y *logos*, que son creaciones en las que la palabra, el amor y la muerte están siempre presentes. Manuel de Solà Morales (2005), en su ensayo “Cuatro paradigmas para un curso de ética urbanística”, señala igualmente que la sensualidad, la identidad, la equidad y la diferencia deberían ser elementos básicos en el estudio y el proyecto de las ciudades. De este modo, el universo de lo emocional, lo abstracto, lo narrativo y lo imaginable (componentes ineludibles del relato) empiezan a reconocerse como generadores de ciudad.

⁸ Relato colectivo “Xico y nosotros”. Autores: alumnas y alumnos del 6º semestre del área de humanidades de la Escuela de Bachilleres Oficial de Xico (junio de 2009).

El relato colectivo, entonces, ofrece la posibilidad de identificar lugares, sentimientos, percepciones, mitos, representaciones e interpretaciones de estos mismos lugares. Permite la diversidad de perspectivas y la convergencia de otras; pero no solo eso, sino que detona la imaginación en quien lo escribe para crear realidades alternas, posibilidades de una ciudad transformada y más gentil. Dice Augusto Monterroso, uno de los maestros en el arte de narrar, que un buen cuento es el que te deja, después de leerlo, un poco diferente en tu interior. De esta forma genera por medio de la palabra el acercamiento al espacio habitado, al espacio sentido, al espacio diverso, al espacio amado.

Conclusiones

Después de haber recorrido la ciudad y sus espacios, así como los relatos colectivos que esta puede generar, podemos concluir que la narrativa, como punto de partida, es una alternativa que permite vincular aspectos de índole espacial con los de índole social. Hace posible abordar el relato del espacio, de la comunidad y de sus imaginarios desde el pasado, el presente y el futuro. Y fundamentalmente da la oportunidad de leer, en un sentido casi literal de la palabra, el espacio urbano y la vida que se genera dentro de él.

A partir de la analogía del relato se reconoce la dicotomía entre la narrativa del espacio y la narrativa de la comunidad, en donde una es causa y consecuencia de la otra. Sin embargo, exploramos la idea de que lo espacial es absorbido de afuera hacia adentro; el relato de la ciudad física es “bebido” por sus habitantes desde el exterior hacia el interior.



"Bogotá contando historias". Foto de la autora.

El relato de la comunidad va en sentido inverso, desde el interior hacia el exterior; nace de las entrañas de sus habitantes, de sus imaginarios, y se desborda en los espacios de la ciudad. De esta manera, la creación de la ciudad es de ida y vuelta.

Desde la narrativa de los espacios físicos podemos concluir que existen ciertos elementos comunes:

- Los nodos, las inflexiones (heterotopías, espacios potenciales, intersticios).
- Los lugares significativos (elementos primarios).
- La trama e hilo conductor de la narrativa de la ciudad (el espacio público).
- Las posibilidades del relato (itinerarios).

Por otro lado, hablando de la identidad de una ciudad dada a partir de sus espacios físicos y sus vínculos con la comunidad, existen otras coincidencias con el relato:

- a) Las ciudades tienen un tono narrativo,
- b) una diversidad de anécdotas o historias,
- c) una trama dada por elementos que son el hilo conductor del relato,
- d) y un tema central que es el que condensa su identidad.

Por su parte, el relato colectivo se manifiesta como una estrategia para reconocer la narrativa de la comunidad de una manera equitativa, diversa y creativa, llena de memorias, realidades, deseos y posibilidades de transformación.

Entonces, habrá que superponer la narrativa espacial a la de los relatos colectivos y empezar a identificar los vínculos entre ciudadanos y sus lugares significativos para comprender la ciudad como relato.

Hemos reconocido que la ciudad se construye a partir de sus muros y sus calles, pero también de sus historias, sus mitos, sus memorias, olvidos y del deseo de futuro de sus habitantes. La ciudad tiene voz propia, habla a través de los muros de los edificios, de los *graffiti*, de los escaparates, de los artistas callejeros, de los malabaristas, de los tenderos y de las ventanas. Basta con que elevemos la mirada para descubrir una ciudad distinta que empieza a cobrar vida cuando nos fijamos en ella, en sus detalles, y empezamos a reconocer sus personajes y sus mensajes.

Ciudad y relato son medios de expresión de la naturaleza humana; son el reflejo de su tiempo y de su sociedad. Los dos son obras artísticas, son arte en sí mismos... Ambos, ciudad y relato, se disfrutan o se odian. Así, realidad y ficción, espacio y comunidad, interior y exterior, a veces, cuando se encuentran, construyen un único universo, una sola ciudad..., una ciudad que siempre tiene algo que contar.

“Amor y narrativa, ambas situaciones comparten la formidable expectativa
de sentirte en vísperas de un prodigio...
Al amar eres eterno. También eres eterno mientras inventas historias”.

Rosa Montero

Referencias

- BOHIGAS, Oriol (2004), *Contra la incontinencia urbana: reconsideración moral de la arquitectura y ciudad*, Barcelona, Electa.
- BORJA, Jordi (2003), *Espacio público: ciudad y ciudadanía*, Barcelona, Electa.
- CASANOVAS, Jaime (ed.) (2003), *Ciutat Vella: ciutat construïda: promoció ciutat vella 1988-2002*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona.
- DURÁN, María Ángeles (2000), "Ciudades Proyectadas: una reflexión sobre Barcelona", en Penelas M., y B. Porqueres (eds.), *La ciutat de les dames*, Barcelona, Ed. CCCB.
- ESCUELA de Bachilleres Oficial Xico & Rubio, Harmida (2009), *Relato colectivo: Xico y nosotros*, Xalapa.
- GARCÍA, Carlos (2004), *Ciudad hojaldre: visiones urbanas del siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili.
- HERNÁNDEZ, Iván (2010), *Guía para la navegación urbana*, México (D. F.), Universidad Iberoamericana.
- LOZOYA, Johanna (2005), "Identidad e historiografía ¿el Anti no-lugar?", en Daniel Escotto (ed.), *Revista Bitácora*, 13, México (D. F.), UNAM.
- MONTERO, Rosa (2005), *La loca de la casa*, Buenos Aires, Punto de lectura.
- REMESS, M., y F. Winfield (2005), *Julio Sánchez Juárez y Lechuga. Hechos que motivan el pensamiento*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- RINCÓN, Omar (2006), "Apagá la tele, viví la ciudad: en busca de las ciudadanías del goce y de las identidades del entretenimiento", en G. J. Pereira y M. Villadiego (eds.), *Entre miedos y goces: comunicación, vida pública y ciudadanías*, pp. 118-146, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- ROSSI, Aldo (1992), *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- RUBIO, Harmida (2009), "Proyecto, narrativa, estética y simbolismo para un proceso urbanístico veracruzano con una nueva visión", en M. Hernández y D. Martí (eds.), *Nuevas miradas metodológicas*, Xalapa, Universidad Veracruzana.

—(2009), *La narrativa como experiencia de cultura urbana*, XI Seminario Internacional de la Red Mexicana de Ciudades hacia la Sustentabilidad, Guadalajara, RMCS.

—(2010), “La ciudad histórica mexicana: Reflexiones sobre ciudad, historia, identidad y relato”, en G. Bureau (ed.), *Revista RUA4*, Xalapa, Universidad Veracruzana.

RUY, Alberto (2005), *Nueve veces el asombro*, México (D. F.), Alfaguara.

SHYAMALAN, M. N. (2004), *La aldea (The village)*, USA, Touchstone Pictures.

SOLÀ-MORALES, Manuel de (2005), “Cuatro paradigmas para un curso de ética urbanística”, en *Los territorios del urbanista*, Barcelona, UPC.

TENORIO, Mauricio (2004), *El urbanista*, México (D. F.), Fondo de Cultura Económica.

VARGAS, Enrique (2008), “City Puzzle”, en *Teatro de los Sentidos*, recuperado de <<http://www.teatrodelossentidos.com/eo/obradetall.php?ido=45>>.

WHITE, Michael y David Epston (1993), *Medios narrativos para fines terapéuticos*, Buenos Aires, Paidós.

2	LA IMAGEN DE LA CIUDAD EN LA LITERATURA: BOGOTÁ, 1940-1958
	Leopoldo Prieto Páez

*El arte es la expresión de los más profundos pensamientos
por el camino más sencillo.*

A. Einstein

*Había una cierta dureza en nuestra manera de progresar.
Lo hacíamos a saltos, sin estar muy seguros de dónde iríamos a caer.
Pero solo así podíamos hacerlo,
y así habíamos llegado a ser una ciudad moderna
con el pasado a la vuelta de la esquina.*

Gabriel García Márquez

“Le gustaba pasar, de tiempo en tiempo, por donde estuvo la casa en la que nació. Se la había llevado la piqueta demoledora del progreso. Un testigo menos – reflexionó cuando la tumbaron. Él sabía por qué. (...) Allí había nueve audaces y modernos pisos dedicados a oficinas, y en la planta baja almacenes con letreros rojos y azules y lámparas de neón. En sus paseos nocturnos registraba este cambio, esta transformación material de la ciudad. *¿Pero acaso el espíritu de mis vecinos también se ha transformado?*”¹

Cuando Clemente Airó describe en las líneas precedentes, tal vez sin una certidumbre terminante, la ciudad en la que habitaba, en muchos aspectos seguramente no hacía más que recurrir a lugares comunes de hechos que asombraban a propios y extraños con respecto a la experiencia urbana en la

¹ Clemente Airó, *La ciudad y el viento*, Bogotá, Espiral Colombia, 1961, p. 54.

capital colombiana a mediados del siglo XX. Para no ir muy lejos, la literatura artística y vernácula del período se encuentra plagada de referencias a cambios urbanos y urbanísticos, mediados, entre otras cosas, o por un inmenso descontento de la población hacia la ciudad que habitaba, la cual era calificada de miserable y vergonzosa, o por una fe inmensa en el porvenir, accionada por las perspectivas que se abrían ante el futuro. De cualquier forma en ambos casos, la fe y el descontento pasaban por la necesidad de dejar atrás un mundo lleno de tinieblas y penurias para abrazar sin demasiados temores, desde cero, el mundo nuevo, la vida moderna, lo que en último término se reconocía como la materialización del progreso.

En nuestro caso específico, las palabras de Airó se consideran aquí apenas un epifenómeno de transformaciones estructurales de larga data sobre el espacio urbano, pues para comprobarlos basta solo con dar un vistazo a la diatriba que, casi una década antes, un articulista de un medio nacional escribía entre asombrado y entusiasta en un importante medio de circulación nacional; tal escrito se refería al tema en los siguientes términos:



En primer plano, último tramo de la construcción de la carrera 10ª. (Bogotá), entre calles 24 y 26, en una imagen tomada hacia 1950. La construcción de esta avenida implicó demoler una parte importante del viejo centro de la capital colombiana (incluyendo edificaciones coloniales). Fue un hito para la ciudad; en sus bordes se construyeron los más importantes edificios de arquitectura moderna durante la década de los cincuenta. Fuente: Museo de Bogotá.

Piqueta en mano, el alcalde de la ciudad, señor Mazuera Villegas, continúa su tarea demoledora. El prestigio de nuestros burgomaestres no se obtiene construyendo sino destruyendo. La ciudad, que se sabe fea, no protesta ante las arremetidas del progreso y dinámica, que le dan el aspecto de una villa recientemente bombardeada. El público se complace en asistir al espectáculo de los “Caterpillars” y los “Bulldózers” que con sus gigantescas manos metálicas desplazan los escombros de lo que fue la habitación o residencia de millares de bogotanos².

Resulta poderosamente sugestivo el hecho de que un par de escritos con una década de diferencia utilicen las mismas expresiones para hacer referencia a cambios acaecidos en

² “Ciudad Arrasada”, en *Semana*, 28 de junio de 1947, p. 4.

Bogotá durante los quince años que corren entre el fin de la Segunda Guerra Mundial y el inicio del llamado Frente Nacional³.

No obstante, más sugestiva aún resulta la pregunta que el narrador de la historia de Airó se hace al final del párrafo que hemos citado: “¿Acaso el espíritu de mis vecinos también se ha transformado?” El problema del alcance y el tipo de cambios en una ciudad evidentemente tienen un componente complejo que trasciende la mera enunciación de las mutaciones materiales. El autor se preocupa por ello; resalta lo evidente, lo que ocupa las primeras páginas de los medios masivos de comunicación, aquellas opiniones compartidas y que tocan el sentido común e impactan la vida de los bogotanos que habitaban la ciudad en aquel momento; y al mismo tiempo aborda el cambio en el espíritu (vale decir cultural).

Curiosamente, en el caso de Clemente Airó la preocupación por el cambio cultural no resulta de una afirmación sino justamente de un cuestionamiento, pues, mientras en los artículos de prensa, los discursos políticos y las crónicas periodísticas había un afán por glorificar la llegada de la época moderna, Airó pareciera preguntarse si esa nueva época en verdad había llegado, si esa ambición irrestricta por alcanzar el modelo de desarrollo foráneo se había logrado, y entonces podíamos ufanarnos de haber llegado al cénit de nuestro apogeo, o por lo menos de haber encontrado el camino cierto para alcanzar ese fin. Es probable que, en época de certezas, sugerir cuestionamientos de este talante no solo resultara incómodo sino también provocador.

El interés de este trabajo se centra en examinar las pistas que las novelas escritas en las décadas del cuarenta y del cincuenta del siglo XX, en y sobre Bogotá, brindan para poder entender el cambio urbanístico en medio de un proyecto de modernización y modernidad urbana, y la serie de contradicciones, negociaciones e imágenes que tales transformaciones ejercían sobre la forma en

³ Se denominó Frente Nacional al acuerdo de coalición de los partidos Liberal y Conservador como respuesta a las acciones de la dictadura militar del gobierno de Gustavo Rojas Pinilla entre 1953 y 1957, y como estrategia para evitar caer en el sectarismo partidario que había desangrado la nación durante la segunda mitad de la década de los cuarenta y parte de la del cincuenta. Entre otras cosas, el acuerdo estipulaba que a partir de 1958 se alternaría en el poder un representante de cada uno de los partidos; el acuerdo se extendería hasta 1970.

que se habitaba la ciudad, atendiendo la recomendación del inefable Lewis Mumford, quien aseguraba con respecto a su propio trabajo que, “a diferencia del historiador chapado a la antigua, no he dejado de lado estos trabajos de ficción porque tuviera la curiosa ilusión de que no constituyen documentos y no se refieren a hechos; por el contrario, los hechos de la imaginación pertenecen al mundo real al igual que los palos y las piedras. *En realidad, no existe mejor indicio de lo que la gente ve, siente y hace, que lo que encuentra su modo de expresión en poesías, obras y novelas contemporáneas*”⁴. Ha sido este uno de los motivos por los cuales se ha decidido tomar la literatura de mediados de siglo para entender el cambio urbanístico en la capital colombiana, considerando que este cambio de la estructura física no puede sustraerse del entramado cultural y viceversa.

Consideraciones sobre historia de la ciudad, de la cultura y del urbanismo

Hace ya algún tiempo, N. Elías escribía algunas reflexiones acerca del trabajo del historiador. En aquella disquisición afirmaba que “con pocas excepciones –por ejemplo, las investigaciones sobre historia económica o social– todavía se escoge de ordinario como marco de referencia para la exposición de las obras históricas, las obras y hechos individuales de hombres pertenecientes a determinados grupos sociales elitistas, pero sin incluir en las investigaciones los problemas sociológicos de tales formaciones elitistas”⁵.

Hasta hace no muchos años⁶, esta diatriba, escrita poco más de medio siglo antes, resultaba absolutamente pertinente para muchos trabajos de historia urbana o del urbanismo realizados en Colombia. Casos paradigmáticos eran los análisis sobre Bogotá en las décadas de 1940 y 1950, estudios que se

⁴ Lewis Mumford, *La cultura de las ciudades*, Buenos Aires, Emecé, 1945, p. 630.

⁵ Norbert Elías, *La sociedad cortesana*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 28.

⁶ Según el historiador Germán Mejía, los trabajos de historia urbana propiamente dichos son relativamente nuevos en Colombia, en particular aquellos que entienden el espacio como una categoría que supera la acepción de contenedor de hechos, así como los que recurren al uso de estrategias metodológicas novedosas; señala este autor que solo es posible encontrar estos enfoques, de manera tímida, en trabajos publicados a fines de la década de los ochenta del siglo XX.

circunscribían a determinar la influencia de Le Corbusier o de ciertos agentes estatales en la construcción de ciudad, o que terminaban simplificando los procesos de transformación urbanísticos e incluso sociales a los trágicos acontecimientos ocurridos durante el *Bogotazo*⁷ la tarde del 9 de abril de 1948, pero sin problematizar demasiado acerca de elementos menos “espectaculares”, vale decir más cotidianos, que actuaban de manera determinante en el proceso de cambio que ocurría en Bogotá.

Otro enfoque de estos estudios reivindicaba la llamada “vida cotidiana”, cuyos análisis focalizan su mirada en curiosos aspectos de la vida de los habitantes de las grandes ciudades, sin hacer un mayor esfuerzo por establecer una relación con los procesos sociales estructurales o la construcción física de la ciudad. Ello resultaba particularmente crítico si se tiene en cuenta que “no hay ninguna razón para pensar que sean incompatibles la investigación de la estructura de la convivencia social y el estudio de sentido con que los implicados mismos experimentan los diversos aspectos de su convivencia. (...) El estudio de la dimensión de la experiencia (...) resulta tan indispensable como el estudio de los entramados no planeados y ciegos que actúan en el cambio de las estructuras sociales”⁸.

El fervor por uno u otro enfoque se vincula a un “enfrentamiento” entre dos formas distintas de historiar la ciudad, tal como lo identifica el historiador Germán Mejía. Por un lado estaban los trabajos de arquitectos y urbanistas; por otro, los análisis realizados por los profesionales de las ciencias sociales. Con respecto a los primeros se afirmaba que “la historia elaborada por el urbanismo se vació de contenido, convirtiéndose fundamentalmente en un catálogo de formas”, mientras que en las ciencias sociales “la ciudad es considerada en el mejor de los casos como un simple contenedor del hecho social, el cual no tiene como uno de sus

⁷ El *Bogotazo* fue una insurrección popular que ocurrió en Bogotá el 9 de abril de 1948 como consecuencia del asesinato de líder popular Jorge Eliécer Gaitán, cuyos desmanes degeneraron en hechos de vandalismo que acabaron con una parte del centro de la ciudad. En la memoria colectiva este día es reconocido como el fin de una era de la ciudad. Las novelas *El día del odio* y *Viernes 9*, que forman parte del análisis aquí realizado, tienen como telón de fondo los hechos ocurridos este día.

⁸ Norbert Elías, “Apuntes sobre el concepto de lo cotidiano”, en *La civilización de los padres y otros ensayos*, Bogotá, Norma, 1998, p. 336.

referentes causales el espacio en el que se desarrolla (...); llaman la atención aquellas obras que, desconociendo el espacio como categoría explicativa, se reconocen a sí mismas como historia urbana o hacen referencia explícita a la ciudad como campo de investigación”⁹.

La salida a esta encrucijada derivada de enfrentamientos disciplinares, propone el autor del anterior diagnóstico, se encuentra en la posibilidad de crear vínculos que puedan contribuir a entender el espacio urbano “como productor de relaciones sociales y producto de ellas. Sobre lo segundo, no hay discusión, lo significativo es reconocerle al espacio la capacidad de generar relaciones de los habitantes entre sí y de ellos con el substrato material, relaciones que solo son socialmente posibles como producto del espacio”¹⁰. Y, en efecto, paulatinamente se han ido abriendo paso estudios que han ido matizando la polarización surgida entre las posiciones de los investigadores que actúan desde campos disciplinares distintos.

Ejemplos notables de este necesario vínculo pueden encontrarse en los trabajos de F. Braudel, R. Sennett, M. Berman, José Luis Romero, David Harvey e incluso L. Benevolo, para solo mencionar unos pocos autores que, en su pretensión de hacer historia del urbanismo o de la ciudad, han entendido la importancia de desprenderse de viejos vicios disciplinares que imponían restricciones espurias, a fin de poder alcanzar modelos interpretativos más completos y complejos sobre las dinámicas urbanas del pasado. Se trataba de articular lo más grande y lo más pequeño, lo extraordinario y lo cotidiano, las formas urbanísticas y los modos de comportamiento de quienes hacen uso de ellas.

Pero, ¿qué camino elegir para atender la recomendación de considerar la relación entre el espacio construido y las relaciones que se dan en él como un vínculo fundamental e ineludible en el análisis de los fenómenos urbanos? Tal vez la indicación de Richard Morse sobre la “necesidad de acudir a literatos y ensayistas del pasado para una comprensión más compleja de la historia urbana

⁹ Germán Mejía, “Pensando la historia urbana”, en Fabio Zambrano y Germán Mejía, *La ciudad y las ciencias sociales*, Bogotá, CEJA, 2000, p. 53.

¹⁰ G. Mejía, “Pensando...”, p. 66.

que la que surgía de estadísticas y censos”¹¹ se convierte en una consideración imperativa; que además nos impulsa a tratar de identificar algunos conceptos fundamentales alrededor de la literatura y la ciudad como mecanismo que permita trazar el camino que nos lleve a establecer esa imbricación de doble sentido que hemos venido señalando.

Algo más sobre literatura y urbanismo

Arturo Almandoz, urbanista venezolano, escribía en un sugerente artículo sobre historia urbana la importancia que ciertos escritos, tradicionalmente considerados como *non sanctos* en la investigación científica, habían jugado en su trabajo sobre la historia del urbanismo caraqueño; aduce él que...

Paolo Sica, [quien insiste] sobre la relevancia de la literatura como “reserva importante de meditación”, afirma que la ciudad recreada en la obra de literatura se vuelve en sí misma “una de las dimensiones de la ciudad real” (...), o Rob Shields, que reconoce que “la ciudad emocional” está muchas veces “más cercana a la realidad —a la esencia de lo urbano— que la representación y el ordenamiento urbanístico racionales impuestos por los funcionarios estatales”. En mi caso particular estas inquietudes me llevaron a buscar en el pensamiento humanístico general, antes que en la literatura urbanística especializada, las claves de los cambios y las transformaciones impuestas por la urbanización moderna en algunos países de Europa y Norteamérica¹².

Es evidente que la complejidad salta a la vista; en principio por las consideraciones relativas a la utilización y pertinencia del arte en el análisis de un fenómeno, de por sí ya confuso, como son las cuestiones referidas al estudio de la modernidad y modernización en el medio urbano. De hecho, como señala Salvador Tarragó en la introducción al texto clásico de Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, estas cuestiones forman parte de un profundo debate que incluso hoy parece no estar saldado; asegura Tarragó que...

¹¹ Adrián Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2004, p. 144.

¹² Arturo Almandoz, “Notas sobre historia cultural urbana. Una perspectiva latinoamericana”, en <http://www.pucp.edu.pe/ridei/b_virtual/archivos/59.pdf> (consultado en marzo de 2009).

Cuando centramos nuestro interés en los términos envueltos en esta problemática [la de la arquitectura y el urbanismo], surgen diversidad de concepciones de lo artístico que están desempeñando un papel activo en nuestro mundo cultural. Así, mientras que se puede interpretar lo artístico como el campo propio de lo intuitivo e irracional, valores éstos que al ser asignados desde una óptica positivista que circunscribe el mundo de lo esencial estrictamente a la dimensión de la realidad con que opera (la de las relaciones cuantitativas), forzosamente ha de conllevar una subvaloración de la importancia del arte al quedar éste ligado a una forma de intervención no científicista y por lo tanto secundaria. Pero precisamente de este rechazo, y de otros, puede surgir la posición contrapuesta: la legitimación del arte como uno de los medios liberadores de la realidad cosificada¹³.

Lo interesante de la posición de Tarragó no es que actúe con cierto entusiasmo reivindicativo con respecto a la manifestación artística, sino que además se involucra en una discusión muy en boga en su tiempo (finales de la década de los sesenta), en la que se defiende ya no solo el carácter más o menos valioso de la obra de arte en función de su vinculación con la arquitectura, sino también el valor central de la concepción estética. Reconoce que un paso adelante en relación con estos temas fue dado en el momento en que “se superó la concepción del arte como forma ideológica mediante la teoría del valor cognoscitivo de la obra artística, con lo que, al desprenderse aquélla de muchas de sus formulaciones simplistas, se abrió un ancho camino de posibilidades interpretativas y metodológicas diversas que se desarrollaron simultáneamente”¹⁴. Este aprecio del arte era palpable en muchas corrientes disciplinares, y los cuestionamientos que se le hacían al mismo se desprendían de la premisa según la cual “la relación que un creador sostiene con su obra, y por ello, la obra misma, se encuentra afectada por el sistema de relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación, o con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual”¹⁵.

Es justamente la íntima dependencia de la creación artística con las relaciones sociales –y entendemos la ciudad aquí también como un hecho social–, lo que permite recurrir a la literatura como un modo conveniente de acercamiento a la realidad histórica urbana, obligándonos a problematizar los análisis y poner en

¹³ Salvador Tarragó Cid, “Prólogo a la edición castellana”, en Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982 (1966), p. 10 (el subrayado es nuestro).

¹⁴ *Ibíd.*, p. 11.

¹⁵ Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en Varios Autores, *Problemas del Estructuralismo*, México, D.F., Siglo Veintiuno, 1967, p. 135.

el centro de la discusión “el problema de ‘realismo’ y del ‘referente’ del discurso literario”.

En el prólogo de *Las Reglas del Arte*, Bourdieu señala este aspecto de modo contundente. Afirma en el primer párrafo, refiriéndose a la *Educación Sentimental* de Gustave Flaubert, que “la estructura de la obra, que una lectura estrictamente interna saca a la luz, es decir, la estructura del espacio social en el que se desarrollan las aventuras de Frédéric, resulta ser también la estructura del espacio social en el que su propio autor está situado”¹⁶. Esta verdad que aparece como una realidad certera se le ha escapado a intérpretes atentos, según el sociólogo francés. Esto ocurre por una particular propiedad del discurso literario que hace revelaciones de manera velada, un discurso “que habla del mundo (social o psicológico) como si no hablara de él (...), de una forma que lleva a cabo, para el autor y el lector, la negación de lo que expresa”¹⁷. Las imágenes y verdades literarias aparecen aquí como si se tratara de aquel caso del detective de Poe en *La Carta Robada*, cuando este incisivamente advierte que “quizá lo que induce a error sea la sencillez del asunto”¹⁸. Es en último término una invitación de carácter metodológico sobre la importancia y el cuidado que habría que tener con el abordaje de este tipo de fuentes, resaltando el inmenso valor de la literatura como forma eficaz para desarrollar análisis de las complejidades de la realidad concreta; en palabras del mismo Bourdieu:

No hay mejor prueba de todo lo que separa la escritura literaria de la escritura científica que esta capacidad [de la literatura], que le pertenece por derecho propio, de concentrar y condensar en la singularidad concreta de una figura sensible y de una aventura individual, que funciona a la vez como metáfora y metonimia, toda la complejidad de una estructura y de una historia que el análisis científico tiene que desarrollar y extender muy laboriosamente¹⁹.

Lo trascendente de esta particular capacidad de la escritura literaria, en el caso urbano, es que se vuelve parte misma de la ciudad, y como parte es, al tiempo, indicio de lo que allí ocurre. Samuel Jaramillo, literato y urbanista

¹⁶ Pierre Bourdieu, *Las Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 19.

¹⁷ *Ibid*, p. 20.

¹⁸ Edgar Allan Poe, “La Carta Robada”, en *Cuentos*, 1, Madrid, Alianza, 1998, p. 526.

¹⁹ P. Bourdieu, *Las Reglas...*, p. 51.

colombiano, sostiene sobre las obras de ficción y manifestaciones sobre los hechos urbanos que “la representación sobre la realidad urbana se manifiesta en la forma como los habitantes hablan de ella, cómo la describen, cómo se refieren a ella, aun si su intención no sea la de explicitar esta imagen. Si esto es así, las palabras sobre la ciudad pueden operar como síntoma, y sería posible leer esta representación a partir de su precipitado en las prácticas lingüísticas”²⁰.

Esos síntomas (las palabras que construyen una imagen) son una condición genérica de todos los ambientes urbanos, una consecuencia no esperada de la aglomeración en ciudades en el período de la modernidad. Siguiendo a Amendola, “el relato de la ciudad nace y vive con la ciudad: este le da fuerzas a la ciudad y recibe fuerza de ella. Es impensable una ciudad sin su relato”²¹, y es parte íntegra de la realidad urbana con la que se fusiona, a la que alimenta y de la que se alimenta. Con mayor detalle afirma que “el relato de la ciudad, sea narrado, cantado, escrito o dibujado, ha sido siempre fiel a la ciudad y a su espíritu. No hay diferencias relevantes entre la intención del relato y las posibilidades técnicas disponibles. Probablemente con un cierto retraso pero de manera bastante tempestiva y coherente, la habilidad de relatar la ciudad ha sido siempre adecuada a la ciudad misma, tal como ha sido percibida por la cultura de la época”²².

La llamada, según Amendola, *cultura de la época*, podría tener una relación con el concepto de *imagen de la ciudad* planteado fundamentalmente por K. Lynch. Este autor nos propone una perspectiva que sin duda es útil para el tema que aquí se esboza, en primer término porque tiene correspondencia con los planteamientos teóricos de varios de los autores mencionados. Lynch asegura que la imagen de la ciudad no es unívoca y no pertenece a una sola persona, sino que “cada individuo crea y lleva su propia imagen, pero parece existir una coincidencia fundamental entre los miembros de un mismo grupo. Son estas imágenes colectivas, que demuestran el consenso entre números considerables de

²⁰ Samuel Jaramillo, “La imagen de Bogotá en textos de los años treinta y los años noventa”, en Alberto Saldarriaga, Ricardo Rivadeneira y Samuel Jaramillo, *Bogotá a través de las imágenes y las palabras*, Bogotá, TM Ed.-Observatorio de Cultura Urbana, 1998, p. 110 (el subrayado es nuestro).

²¹ Giandomenico Amendola, *La ciudad postmoderna*, Madrid, Celeste, 2000, p. 167.

²² *Ibíd.*, p. 169.

individuos, las que interesan a los urbanistas”²³. Esta perspectiva de la imagen se emparenta con las principales cuestiones que hemos venido tratando, resumidas alrededor de cómo reconocer en la obra de un autor individual la conjunción de elementos determinantes de una época que puedan ser entendidos como aspectos indicativos del cambio social y urbano, es decir, como parte de esa imagen colectiva.



Avenida Caracas hacia el norte, Bogotá, c. 1958. Fuente: Museo de Bogotá.

Parte de la respuesta a este interrogante puede encontrarse en aquello que Lynch llama la imagen pública de la ciudad, la cual equivale a la búsqueda de una relación entre los individuos y sus acciones con el espacio. En esa construcción recurre a la noción de *imaginabilidad*,

que define como “esa cualidad de un objeto físico que le da una gran posibilidad de suscitar una imagen vigorosa en cualquier observador de que se trate. Se trata de esa forma, de ese color, de esa distribución que facilita la elaboración de imágenes mentales del medio ambiente que son vívidamente identificadas, poderosamente estructuradas y de suma utilidad”²⁴, utilidad en términos de poder reconocer esos elementos del ambiente urbano que trascienden de forma tal que se convierten en los símbolos del cambio en las ciudades.

La propiedad, hablando de la *imaginabilidad*, de suscitar imágenes vigorosas es la que permite construir la llamada *imagen pública*, esa que se convierte en el mecanismo intermedio entre la subjetividad del individuo y la objetividad de la ciudad. Lynch la presenta asegurando que “cada representación

²³ Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998, p. 16.

²⁴ *Ibíd.*, p. 19.

individual es única y tiene cierto contenido que solo rara vez o nunca se comunica, pese a lo cual se aproxima a la imagen pública que, en diferentes ambientes, es más o menos forzosa o más o menos comprensiva”²⁵, y permite construirla porque la experiencia urbana resulta ser tan determinante en la vida de quienes la habitan que deja su impronta no solo en la construcción de la urbe, sino también en la estructura cultural.

Parece pertinente para finalizar este apartado hacer mención de manera sucinta de un concepto bosquejado dentro de la arquitectura, pero cuyo desarrollo puede convertirse en un elemento verdaderamente útil para entender el papel de la cultura (arte) en el análisis de la ciudad; se trata de la *ciudad análoga* propuesta por Aldo Rossi. Dice sobre lo análogo el arquitecto italiano que es “una hipótesis con la que entiendo referirme a las cuestiones teóricas del proyectar en arquitectura; esto es, a un procedimiento compositivo que gira sobre algunos hechos fundamentales de la realidad urbana y en torno a los cuales construye otros hechos en el marco de un sistema analógico”²⁶. Esta categoría es particularmente útil en la medida que pone en primer nivel de consideración la capacidad simbólica de la ciudad como “obra de arte colectiva”, pero no por ello menos real que la ciudad ya levantada, ya construida. De hecho, una de las condiciones fundamentales de lo analógico es esa capacidad de transformarse en una especie de “hiperrealidad”, para luego volver a la ‘realidad’ empírica como un concepto lleno de contenido.

Más asertivo en la interpretación de este concepto es Luque Valdivia, quien asegura que para entender la propuesta rossiana es necesario volver la mirada hacia los postulados del lingüista suizo F. Saussure, que develan la base teórica del concepto de lo analógico. Según Luque, “una forma analógica es una forma hecha a imagen de otra o de otras según una regla determinada (...). Saussure insiste en el carácter creativo de la analogía, que no produce propiamente cambios sino elementos nuevos. Por ello la analogía aparece como un principio innovador, o con más propiedad, como un principio al mismo tiempo de renovación

²⁵ *Ibíd.*, p. 61.

²⁶ Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, p. 45.

y conservación”²⁷. Intentando ser más preciso, Luque asegura que la idea subyacente a la *analogía lingüística* es la de proporción, que ayuda a entender la existencia de una nueva regla y la utilización de ella para crear una palabra nueva. Expone el siguiente esquema:

perdonar : imperdonable = decorar : X X = indecorable
--

En la explicación de este esquema está la base, según Luque, de la interpretación de la analogía rossiana. La primera parte del ejemplo (*perdonar : imperdonable*) muestra una relación de construcción de palabras antónimas. Siguiendo la regla (o por analogía), en la segunda parte de la igualdad se construye una nueva palabra que en realidad debe su origen a la regla que preexiste. Un ejercicio de innovación (la palabra nueva) y de conservación (la regla en la que se basa para construir la analogía).

Tal vez una de las miradas más reiteradas sobre lo analógico es la asociación con una teoría de la proyectación en la que “una operación lógico-formal puede traducirse en un modo de proyectar; de ahí nace la hipótesis de una teoría de la proyectación arquitectónica donde los elementos están prefijados, formalmente definidos, pero donde el significado que nace al término de la operación es el sentido auténtico, imprevisto, original de la operación. Esto es, un proyecto”²⁸, un proyecto que en el caso específico aquí tratado bien puede ser una obra de literatura.

Pero además, afirma Luque, uno de los aspectos más determinantes de la ciudad análoga es que posee un elemento profundo que forma parte de la biografía de quien crea; así pues, la analogía actúa sobre una estructura mental que tiene unas características preeminentemente personales, de modo que esa estructura pone de manifiesto –como el propio Rossi señala acudiendo a

²⁷ José Luque Valdivia, *La ciudad de la arquitectura. Una relectura de Aldo Rossi*, Barcelona, OIKOS-TAU, 1996, p. 323.

²⁸ Victoriano Sainz G., “La Ciudad Análoga. Aldo Rossi y la lógica de la memoria”, en *Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura*, n.º 1, Valencia, 1999, p. 130.

Benjamin— la deformación a la que el arquitecto está sometido por los nexos con las cosas que le rodean. Lo más significativo de esta inmersión del creador en un mundo de relaciones que convierte la ciudad en una obra de arte colectiva, es que reconoce lo improbable de una originalidad total o de una homogeneidad absoluta. Existe entonces la posibilidad de hacer una obra nueva, de vanguardia si se quiere, pero que responde de manera abierta o soterrada a las condiciones de existencia en las que fue llevado a cabo el proceso de creación.

En un trabajo relativamente reciente, el arquitecto argentino Adrián Gorelik reivindica el clásico postulado de Rossi al reconocer que su propuesta es una oportunidad inmejorable para tender puentes entre ciudad y cultura. El puente, dice Gorelik, se comienza a establecer a partir del reconocimiento “de una figura en la que predominaba la capacidad simbólica de la ciudad como *obra de arte colectiva*²⁹”. Como obra de arte colectiva, la figura de lo análogo tendrá en la historia urbana (y por esa vía de la historia del urbanismo) un rol fundamental en la comprensión del espacio urbano, tal como se mencionó anteriormente: como productor de relaciones sociales y producto de ellas o, en otras palabras, “que la ciudad y sus figuraciones se producen mutuamente”. Para Gorelik, Rossi sigue a Mumford cuando este afirma que “el pensamiento toma forma en la ciudad y a la vez las formas urbanas condicionan el pensamiento”, idea de base que permite entender que lo analógico también implica de alguna manera que “la ciudad se realiza en el tramado de las ideas que la imaginan diferente, aun de las que creen perseguir objetivamente su realidad, pero, en rigor, están produciendo nuevas significaciones que la constituyen”³⁰.

Gorelik, además, resalta otro aspecto de la *ciudad análoga*; afirma que a través de este concepto es posible rastrear un escape de la banalización del entorno urbano, permitiendo tener una mirada crítica sobre él y, en esa medida, convertir la ciudad ya no solo en un objeto de proyectación, sino también en objeto de estudio, de crítica y de pregunta. El mecanismo mental que antes mostró Luque

²⁹ A. Gorelik, *Miradas...*, p. 145.

³⁰ Adrián Gorelik, “Correspondencias. La ciudad análoga como puente entre ciudad y cultura”, en *Block, Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio*, (Buenos Aires) n.º 3, dic. 1998, p. 91.

Valdivia se ve enriquecido en esta nueva visión, donde la analogía no solo es propiedad exclusiva del genio creador sino que se asocia de manera muy estrecha con el investigador urbano. La *ciudad análoga* quiebra el perfil y la concepción de lugar común, la de la *ciudad naturalizada*, aquella que se apoya en “la fruición distraída del paseante [y] ya no permite componer una mirada crítica, porque no hace sino reproducir los valores que se presentan como inmutables e indiscutibles, como naturales”³¹. Se alza lo análogo como un tipo de abordaje de la ciudad que cuestiona la *ciudad naturalizada*, aquella del sentido común que disimula los conflictos.

Finalmente, es probable que, de manera programática, el arquitecto argentino apueste a que este tipo de visión profunda de la ciudad puede encontrarse en el arte, el cual se convierte en algo así como el momento de síntesis que trasciende el perfil de la ciudad “naturalizada”, vale decir irreflexiva, para poder llegar a entender elementos no tan evidentes que están presentes en la construcción de la ciudad. Tal camino, reconoce este autor, es difícil y apenas comienza a despuntar su utilidad. Es posible constatar esto en “la abundancia de ese género tan especial que son los anecdotarios urbanos, esas historias enumerativas, descriptivas, pintorescas y provincianas de los monumentos, de los lugares, los personajes singulares; relatos que reducen el conflicto grabado en cada piedra a un proceso teleológico que conduce al presente o, en la visiones decadentistas, a una edad de oro de la que el presente solo es degradación y caída”³². Pero en el análisis que promueve, la literatura nos permite encontrar ya los elementos fundamentales de lo análogo; por esa vía de superación de lo “pintoresco y lo anecdótico” es posible llegar al análisis y a la comprensión.

Bastaría con reiterar que la ciudad de la literatura, o más precisamente su imagen, es un tipo de construcción analógico en cuyo proceso de creación no solo produce algo nuevo sino que en lo fundamental condensa lo que permanece. Pero el pensamiento analógico “conoce a través de la intuición y no a través de razonamientos, expresa lo conocido mediante imágenes, mediante lo que

³¹ *Ibíd.*, p. 92.

³² Gorelik, *Miradas...*, p. 149.

podríamos llamar metáforas”³³. Tanto más sugestiva resulta la utilización de este concepto en la medida en que se entiende que “la analogía es ‘la ciencia de las correspondencias’, pero para que esta funcione, y puedan establecerse dentro de un determinado colectivo relaciones significantes entre diversos hechos, se requiere una base cultural compartida”³⁴, condición fundamental que conecta con la idea de imagen (Lynch). Considero, en último término, que esto es lo que le dará contenido a este trabajo.

La exposición de los tópicos que a continuación se presentan ha sido organizada en cuatro partes: circular, esparcimiento, habitar y trabajar. Habrá quien considere una verdadera provocación la elección de cuatro funciones de la ciudad para la exposición de este texto (inspirado en la Carta de Atenas de Le Corbusier). En realidad es un esfuerzo más en la tarea de vincular el ya largo trabajo académico que se ha realizado sobre la influencia e importancia de los postulados del maestro suizo a mediados del siglo XX en Bogotá, con otras perspectivas sobre el estudio de la capital colombiana en ese periodo, en una suerte de construcción de análisis paralelo que contribuya a enriquecer el examen sobre la consolidación de la ciudad moderna y el análisis histórico del desarrollo de la urbe colombiana.

Es preciso mencionar que el tratamiento de los temas en cada uno de estos apartados no se ha ceñido estrictamente a lo que el título pudiera indicar. Cuando se ha considerado relevante se han incluido en la discusión otros temas traídos a colación utilizando como excusa el abordaje del tópico que se presenta como central y de los temas que proveen las novelas.

Circular

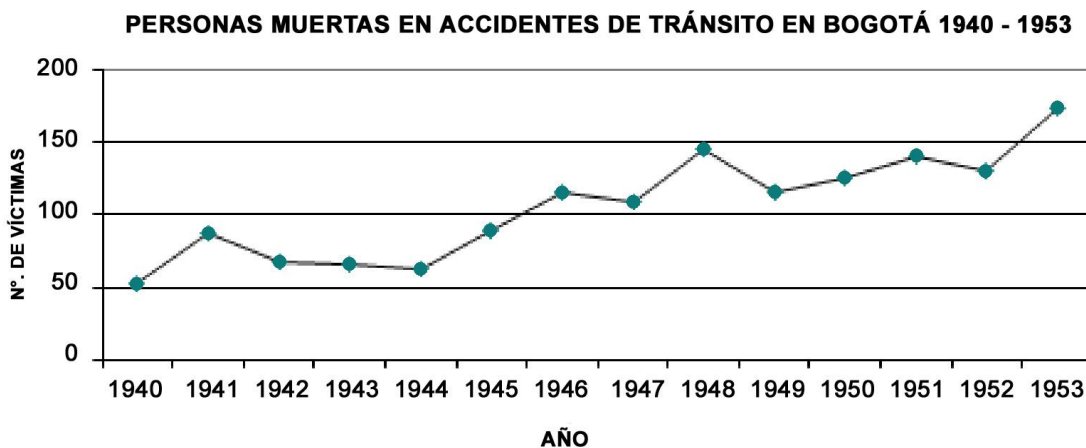
Existe una escena poderosamente sugerente en la novela de Airó, *La ciudad y el viento*, en la cual dos de sus protagonistas, Carlos y Elvira, tienen un accidentado encuentro que el novelista narra en los siguientes términos:

³³ Sainz, “La Ciudad Análoga...”, p. 132.

³⁴ *Ibíd.*, p. 133.

Con Carlos fue primero aquello del accidente callejero: atravesó corriendo y alocada la calle para que el autobús no se fuera sin ella, y Carlos tuvo que frenar el auto mientras ella se caía delante, con tan mala suerte que fue a parar a un charco de agua de lluvia. Quedó atontada y después se encontró dentro del mismo automóvil donde un señor desconocido le pedía la dirección de su casa para llevarla, para que por lo menos se cambiara de ropas, ya que por fortuna no ocurrió otro percance que la ensuciada y la mojada (p. 248).

Esta escena es central no solo por el giro que la historia toma a partir de este momento, sino por los recursos que utiliza el autor para ambientar el encuentro (el afán, el autobús que no espera, el accidente mismo, la dirección, el encuentro entre dos personas de diferente clase social), en los cuales se condensan aspectos determinantes que ocupaban las preocupaciones de los administradores urbanos de ese momento. En primer término es pertinente señalar que durante la segunda mitad de la década de los cuarenta y conforme avanza la década de los cincuenta en Bogotá se experimenta un aumento dramático de la accidentalidad urbana vinculada con la movilidad. El siguiente cuadro³⁵ resume lo que venimos señalando:



En solo dos años, de 1944 a 1946, se duplica la cifra de muertos, y en cuatro (1944-1948) se triplica el número de personas pericidas en accidentes de tránsito. El incremento de automóviles, así como el incremento de habitantes, no era explicación suficiente para entender el aumento constante de estas muertes.

³⁵ Datos tomados del Anuario Estadístico de Bogotá. Cálculos realizados por el autor.

De hecho, las formas de comportamiento y los valores que trae consigo la modernidad en el medio urbano se convierten en un fuerte indicio en la búsqueda de una explicación que amplíe las limitaciones explicativas de las estadísticas. Por tal razón se recurre a G. Simmel, cuyo análisis del comportamiento del habitante urbano ofrece un panorama que nos es útil; según este autor,

...el hombre puramente racional es indiferente a toda realidad individual (...), es exactamente como el principio del dinero, que permanece cerrado a toda individualidad de los fenómenos; las relaciones racionales hacen de los hombres elementos de cálculo, indiferentes en sí mismos y sin más interés que el de su rendimiento, grandeza objetiva: el ciudadano hace de sus proveedores y sus clientes, de sus sirvientes y con demasiada frecuencia de las personas con que la sociedad le obliga a mantener buenas relaciones, elementos de cálculo³⁶.

Ese cálculo racional que guía la conducta del hombre en la ciudad se sustenta asimismo en el uso de simbología, que Simmel ejemplifica en este mismo ensayo con el reloj de pulsera, pero que en el ámbito de la movilidad podemos vincular con las señales de tránsito y las convenciones que debe entender el urbanita, es decir, una racionalización del caminar del antiguo paseante urbano, ahora convertido en peatón.

El señor B. K., protagonista de *Los elegidos*, novela de Alfonso López Michelsen, describe la situación en los siguientes términos:

Me imaginé que siendo la ciudad tan pequeña, manejar un coche era algo mucho más fácil que en las ciudades europeas (...); sin embargo, la misma indisciplina y versatilidad que tanto me fastidiaban en las farmacias y en todos los lugares en donde se aglomeran las gentes, se presentaba aquí (en las calles). (...) Abrigaba por sobretodo el temor de matar involuntariamente alguna persona, no por mi culpa, como es obvio, sino por el singular hábito que tienen muchas gentes de lanzarse súbitamente con los ojos cerrados a cruzar las calles³⁷.

Sobre esta versatilidad que tanto molesta al señor B. K., y sobre la cual volverá una y otra vez, es oportuno hacer algunas anotaciones adicionales, pues se sugiere que este aspecto es una de las perversiones más evidentes del desarrollo moderno de la sociedad colombiana, ya que si, como se sabe, “la

³⁶ Georg Simmel, “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, en *Cuadernos Políticos*, (México, D. F.) n.º 45, enero-marzo de 1986, p. 6.

³⁷ Alfonso López Michelsen, *Los elegidos*, Bogotá, Antares Tercer Mundo, 1967 (1951), p. 146.

condición primera que la cultura moderna requiere para *terrenalizarse* es la de que la coexistencia e interacción de los individuos concretos pase de estar regida por un orden recibido (trascendente, inmutable) a estarlo por un orden producido (racional, y secularmente fundado y acordadamente modificable y perfectible), la producción de este nuevo orden debe cumplir el doble requisito de favorecer la procuración de los intereses individuales (inagotables, diversos) y de proteger los intereses colectivos³⁸. Son los miembros de “La Cabrera”³⁹ quienes con maestría logran procurarse los beneficios individuales sin las molestias de la protección de los intereses colectivos, a través justamente de su alianza con el poder y la manipulación del ordenamiento legal.

Estos aspectos son motivo de extrañamiento y crisis en el calvinista alemán señor B. K., protagonista de esta novela, pues las contradicciones que se evidencian en la ciudad a propósito de la modernización y la idea de lo moderno en Colombia no son discernibles fácilmente por el migrante europeo. En otros trabajos se ha tratado con detenimiento el problema sobre el cariz particular que los procesos de modernidad y modernización adquieren en ámbitos como el nuestro; aquí basta con mencionar algunas de las características típicas de este proceso en el cual, por ejemplo, el desarrollo económico y el despegue de lo urbano en el siglo XX no se dio por el empuje de un sector industrial manufacturero asentado en las ciudades, sino gracias a los beneficios provenientes de una actividad agrícola, a saber, el café. De igual manera, “los grupos económicos más modernos, como los dirigentes industriales [en asociación con la Iglesia], aunaban su modernismo en la producción con una visión paternalista de las relaciones laborales y del orden social”⁴⁰. Y a pesar de que el conjunto de los dirigentes defendía el objetivo capitalista, la revolución educativa continuaba estando bajo la égida de la Iglesia católica, e incluso manifestaciones

³⁸ Miguel Ángel Hernández, “La Modernización Social y el Mundo Moderno”, en *Misión de ciencia y tecnología. Estructura científica. Desarrollo tecnológico y entorno social*, tomo II, volumen II, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1990, p. 489.

³⁹ “La Cabrera”, nombre con que B. K. identifica este círculo de la alta clase bogotana, hace referencia al barrio más exclusivo de la ciudad a comienzos de la década de los cincuenta.

⁴⁰ Jorge Orlando Melo, “Algunas consideraciones globales sobre ‘Modernidad’ y ‘Modernización’”, en Fernando Viviescas y Fabio Giraldo Isaza (comp.), *Colombia: el despertar de la modernidad*, Bogotá, Foro Nacional por Colombia, 1994, p. 237.

culturales como la literatura y el cine pasaban por la rigidez vigilante de esta institución.

En el caso de los protagonistas de *Los elegidos*, la utilización cínica de las instituciones democráticas y de la justicia para alcanzar intereses (generalmente económicos) en beneficio propio, resultan tan eficaces que el mismo señor B. K. se deja arrastrar por las corrientes de la conducta ligera que antes tanto reprochaba. En una de sus reflexiones, otra vez sobre el tráfico de la ciudad, menciona este hecho:

...las leyes nacionales que tan meticulosamente yo me había propuesto respetar en otros tiempos me parecían ahora infinitamente flexibles y sujetas a una multitud de interpretaciones que en una u otra forma permitían eludir el cumplimiento. Bastaba contemplar el tráfico de vehículos automotores para comprender hasta qué punto las normas de disciplina social dictadas por el Estado no pesaban sobre nosotros como espadas implacables contra las cuales era inútil rebelarse (p. 191).

A propósito de este aspecto señalado en la novela *Los elegidos*, es pertinente hacer mención del papel que las normas comienzan a cumplir, dada la necesidad de regular la forma como conductores y peatones se relacionaban en el espacio urbano. Para hacer cumplir las reglas se contaba con la siempre disponible y efectiva coerción que brindaban los mecanismos sustentados en medios policivos. No obstante, en un principio la dimensión del problema presiona a la búsqueda de nuevas alternativas que podrían afincarse en la autorregulación. Al respecto, un pasaje de la novela de Airó lo menciona del siguiente modo: “Dejaba el automóvil fuera de la cinta del asfalto [al estacionarse], pues se esmeraba por observar las reglamentaciones del tránsito. Mire usted, si todos obedeciéramos y no alardeáramos de ser los más listos ni los primeros cuando vamos conduciendo, entonces se reducirían en un noventa por ciento los accidentes –solía explicar si se le presentara la ocasión” (p. 24); una reivindicación que en el gobierno urbano tenía su correlato en campañas con el mismo objetivo.



“El P. M.: —No se preocupe, señorita. Tome estas flores y no lo vuelva a hacer...”. Fuente: Diario *El Tiempo*, agosto de 1949.

De hecho, una de estas campañas, denominada “Semana de la Cortesía”, se cuenta dentro de los intentos por tratar de acercar más al ciudadano al reglamento regulador del tráfico, pero sin recurrir a los medios punitivos. Uno de los considerandos del acuerdo en el cual se reglamenta esta campaña decía: “Que la propaganda que se hará durante la llamada Semana de la Cortesía constituye un excelente ensayo encaminado a crear hábitos de disciplina social y espontánea subordinación a la ley por el empleo de métodos de convicción directa como sustitutos de la coerción (...). Los contraventores de los reglamentos de tránsito, contra los que no se hubiere pronunciado resolución definitiva por hechos cometidos antes del 7 de agosto de 1949, y que hubieran podido ser condenados con sanción de multa, se les sustituirá dicha pena por la de amonestación”⁴¹. Es preciso reconocer que los medios de coerción no se acabaron; de hecho, aumentaban conforme el problema se iba agudizando. Lo interesante de este tipo de iniciativas es notar el nivel de complejidad en que se encontraba la circulación de la ciudad, fruto del aumento desmedido y apresurado de población humana y automotriz.

⁴¹ Acuerdo n.º 59 de 1949. Anales del concejo de Bogotá, n.º 1785, 13 de agosto de 1949.

Por otra parte, así como el homicidio involuntario era objeto de los más grandes temores del señor B. K., pues podría convertirse en el final punitivo de las carreras del conductor bogotano, lo reiterado de las muertes y accidentes en las calles de la ahora grande y anónima ciudad podía ser el mejor refugio para el criminal no experimentado, quien, en busca de la coartada, utilizaría el recurso de la accidentalidad en el transporte para encubrir sus fechorías. Ocurre de esta manera en *Viernes 9*. Alfredo, un rico empresario y hombre de negocios, planea el asesinato de su enemigo utilizando este medio. La escena se narra en los siguientes términos:

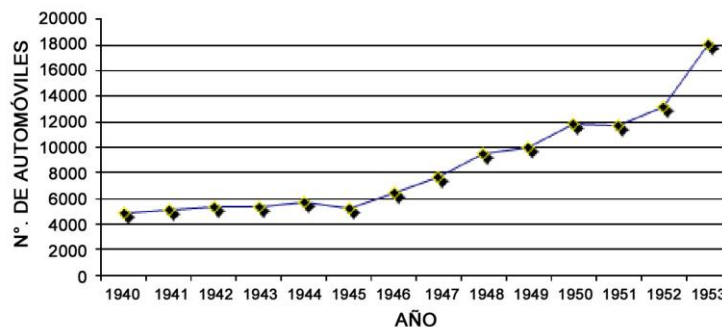
Había hecho planes de cómo asesinar a un hombre, ¡qué horror! ¿Estaría verdaderamente loco? Lo había meditado, calculado fríamente, había pensado en todos los detalles. A las dos de la tarde lo esperaría para lanzarle encima el automóvil y no podría reconocerle por la gorra de chofer⁴².

El anonimato, por cierto, no era únicamente cuestión del aumento del número de gentes, sino también del número de automotores, que en apenas 6 años triplica la cifra, pasando de 6000 en 1946 a 18000 en 1953.



"El uno: —Encantado de verlo... El otro: —Y yo de verlo a usted...". Fuente: Diario *El Tiempo*, agosto de 1949.

NÚMERO DE AUTOMÓVILES EN BOGOTÁ 1940 - 1953



⁴² Ignacio Gómez Dávila, *Viernes 9*, México, D. F., Impresiones Modernas, 1953, p. 111.

Este fenómeno es considerado por el mismo Alfredo como un punto que juega a su favor en la materialización del asesinato que cometerá. Reflexiona del siguiente modo:

...pero quizá pudiera darse la casualidad de que hubiese alguien en la calle o que alguien estuviera asomado a una ventana, había que encontrar una manera para que no le reconocieran. Su automóvil tenía la ventaja de ser un Buick negro igual a cientos de otros cuyo único distintivo era el número de las placas (p. 96).

RECUERDO DE LOS ULTIMOS TRANVIAS – Por ALDOR



“En nuestros tiempos era mucho más grato pasear por estas calles de Bogotá”. Fuente: Diario *El Tiempo*, junio de 1951.

De este modo, la experiencia urbana comienza a estar fuertemente marcada por el hecho de la masificación, que por supuesto implicaba el incremento de los automotores que rodaban por la ciudad. Esta experiencia se vinculaba con la incomodidad que comenzaban a soportar las clases más altas de la ciudad, habida cuenta de la centralización de las actividades económicas en un solo punto de la ciudad. Algunos pasajes ejemplifican esta situación: “salió de su barrio y tomó una de las arterias principales, en donde se mezcló a la larga fila de vehículos atestados de gente que, como él, se dirigían al centro de la ciudad, a sus oficios” (p. 44). Inclusive se evidencia el hecho de que el “atasco” o “trancón” se convierta en una disculpa válida cuando no se llega a tiempo: “–¡Qué tarde llegas!, le dijo Blanca. –Con esta lluvia, el tráfico es espantoso: casi no puede uno andar –le contestó” (p. 27).

Otro tanto ocurre con la imagen del transporte público urbano que alimentan estas obras durante este período. En ellas, el aumento de habitantes y la aparición de nuevas formas de movilización masiva de personas va transformando

imaginarios y formas de comportamiento vinculados a la cortesía por actitudes más cercanas a la condición *blasé* que define al urbanita simmeliano. De hecho, este período quedó signado en la memoria colectiva de la ciudad como el momento mismo en el cual se perdió la “calma” y se entró en el bullicio de los tiempos modernos.

El mismo Clemente Airó reconoce la existencia de la ciudad masificada, pues escribe que ahora es posible escuchar la forma como en las calles “resuenan millones de pisadas. Esta es la fuerza, el pulso, mientras la cordura va dando tumbos” (p. 92). La cordura, añadimos aquí, reemplazada por la “neurastenia”, la nueva enfermedad del habitante de las ciudades modernas. Entretanto el movimiento de millones de pisadas arrastran consigo las viejas costumbres que ya comenzaban a parecer caducas, “se hizo difícil tomar un tranvía o un autobús. No se tardó en advertir que comenzó a cambiar el comportamiento de la gente en la calle, en los vehículos públicos, en las tiendas. Antes se podía ceder cortésmente el paso. Ahora era necesario empujar y defender el puesto, con el consiguiente abandono de las formas que antes caracterizaban la urbanidad”⁴³.

En algunos pasajes de *La ciudad y el viento* se pueden leer apartados puntuales en los que se evidencia la pérdida de las buenas maneras y esa característica de comportamiento vinculada a la urbanidad. El transporte público era tal vez uno de los escenarios donde de manera más clara podía constatarse esto, y en las novelas del período es posible percibir que las mujeres son el grupo social más perjudicado con la masificación y, por ende, con la popularización de los servicios de transporte colectivo. Una de estas escenas es narrada del siguiente modo:

Elvia y Elvira, ya solas, se aproximaron a la parada de autobuses en el instante en que uno de ellos se ponía en marcha. Alcanzaron a subir y quedaron apretujadas como sardinas en lata. El autobús comenzó el recorrido habitual, tomando velocidad para enseguida frenar con la consabida sacudida de pasajeros. (...) De pronto sus reflexiones fueron interrumpidas, le empujaron y empujó. Alguien soltó un taco. Otros parlotearon acerca del percance. Elvia se agarró a ella. Algunos hombres, disimuladamente, se aprovechaban. El sofoco del mediodía ponía su parte de incomodidad. Sucedió que el

⁴³ José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1999, p. 422.

autobús tuvo que frenar de emergencia, otro auto habíase detenido delante. El chofer del autobús sacó la cabeza por la ventanilla lateral para insultar al imprudente” (p. 253).

Otra de las escenas sobre este aspecto en la misma obra encuentra a Elvira mortificada por los hechos cotidianos a los que debe enfrentarse en los buses:

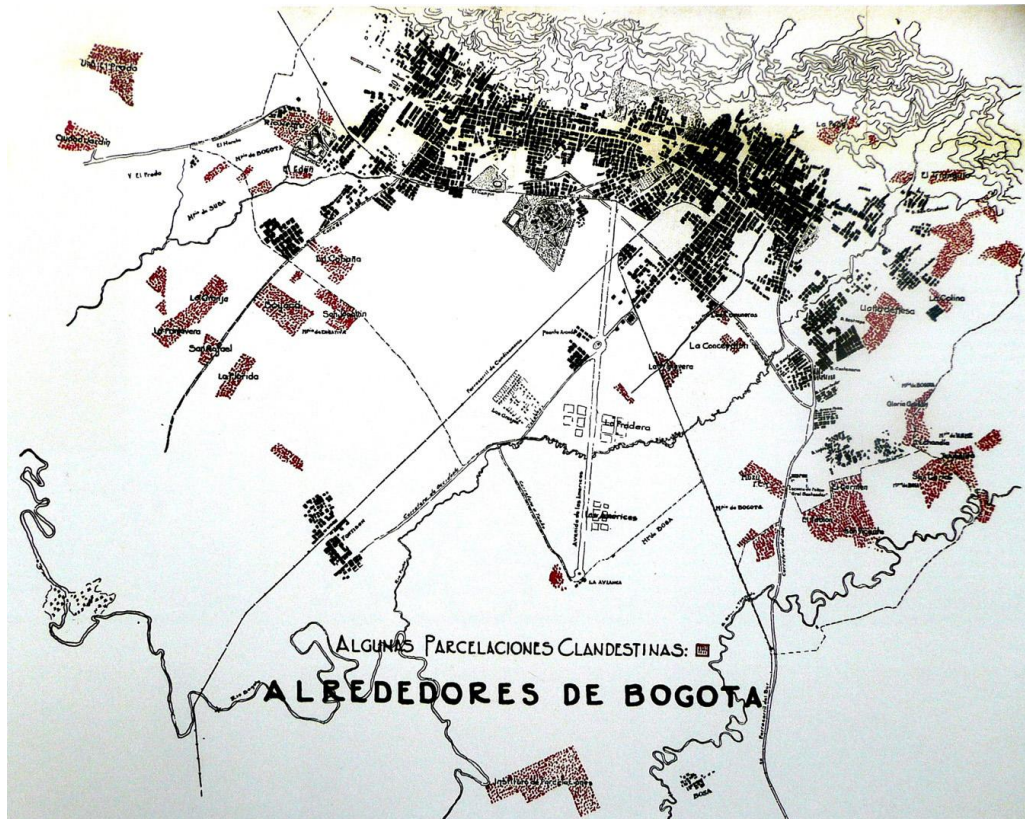
Qué bochorno, el autobús rodaba repleto de pasajeros. (...) Alguien hacía señas, pero no a ella. Otro miró insistente, primero a sus cejas, después a los labios, a los hombros, el busto, hasta que le descubrió mirando sus rodillas. Sentada iba mejor, y no solo por la comodidad, sino por los roces y los tanteos de los atrevidos (p. 107).

Las presunciones sobre lo desafortunado que comenzaba a ser el transporte urbano se iban extendiendo a otras formas de transporte, por ejemplo los taxis. En *La ciudad y el viento* son presentados en estos términos: “por el centro de la ciudad pasaban de vez en cuando algunos taxis destartados, nocturnos, sucios. Los choferes trasteaban el vicio de sur a norte y de oriente a occidente” (p. 63). Trasteo de vicio, accidentes, insultos, empujones, indolencia, eran aspectos que se habían convertido en parte cotidiana del paisaje urbano, de la calle y del mundo de la vida de los transeúntes. Lo curioso es que, en este contexto, un comportamiento de esas características había ido afincándose en la ciudad en menos de una generación.

Habitar

Una de las preocupaciones fundamentales durante mediados del siglo XX en Bogotá tenía que ver con la necesidad de vivienda y la presión por el suelo urbano que ejercían los nuevos habitantes que llegaban de manera masiva y constante. La imposibilidad de los administradores de brindar respuestas adecuadas era palpable conforme corrían los años. En un plano presentado en una misiva en el Concejo de la ciudad, titulado “Algunas parcelaciones

clandestinas en los alrededores de Bogotá en 1950”⁴⁴, se reconocía esta situación y se identificaba la forma en que este tipo de urbanizaciones “piratas” comenzaban a responder a esta demanda, con las consabidas implicaciones para el desarrollo urbanístico de la capital colombiana. A pesar de estas advertencias, el desarrollo de la ciudad se consolidó bajo este esquema y la forma de habitar estos espacios adquirió un perfil bien característico.



“Algunas parcelaciones clandestinas. Alrededores de Bogotá..., según el estudio del Ing. Joaquín Martínez”. Fuente: Atlas histórico de Bogotá, 1791-2007.

El contacto cada vez más estrecho que el viejo señor B. K. va teniendo con la élite bogotana le impulsa a pensar en involucrarse en serio en las actividades económicas que esta realiza para enriquecerse. En varias ocasiones hay intentos de persuadir al timorato B. K. para que se arriesgue a participar en una de las aventuras de inversión con argumentos ciertamente contundentes:

⁴⁴ Germán Mejía P. y Marcela Cuéllar, *Atlas histórico de Bogotá. Cartografía 1791-2007*, Bogotá, Planeta, 2007, p. 108.

–Usted tiene que familiarizarse un poco más con nuestro país para apreciarlo en lo que vale. (...) ¿Cuál es la utilidad que dejan los capitales en Europa? ¿Cuánto queda a los inversionistas después de pagar los impuestos? El 3% o el 4%. En América del sur cualquier acción produce, sin necesidad de trabajar, el 10% o el 12%. Comprando solares en los sitios estratégicos de las grandes ciudades se gana también, sin trabajar, el 50% o el 60%, con la sola valorización que se obtiene en unos pocos meses (p. 47).

Esta propuesta es concretada más adelante. Le sugieren participar “en varios negocios, como una urbanización en las afueras de la ciudad, de la cual podía yo esperar mayores beneficios que los que me estaban produciendo en este momento mis acciones de La Central” (p. 113). Tales invitaciones perfilaban el rol del suelo destinado al establecimiento de vivienda para sus habitantes y su relación con la actividad económica de la ciudad en ese momento. De hecho, en relación con este fenómeno, López Michelsen describe en sus memorias la forma en que Antonio Borda, un viejo amigo de su padre (Alfonso López Pumarejo, presidente de Colombia entre 1934-1938 y 1942-1945), tuvo algún éxito en la vida gracias a la “magia” de la valorización del suelo urbano. Sobre él dice L. Michelsen: “Antonio lo siguió hasta su muerte [a López Pumarejo], planeando gigantescas inversiones extranjeras en Colombia, y murió rico merced a la valorización de unas tierras sobre la calle 13 de Bogotá, donde explotaba un modesto hato de vacas Holstein. Alguna vez, creyendo ser gracioso, le anoté: ‘¡Tantos cables en inglés durante medio siglo, para acabar millonario con una valorización de tierras en Bogotá, como cualquier orejón!’. Pero no le hizo mucha gracia”⁴⁵.

Tal vez en este, como en ningún otro aspecto, se hiciera patente aquello que el señor B. K. advertiera cuando reconocía que en estos círculos “lo único que contaba era el dinero. No existía la antigüedad de la sangre pero sí la del oro” (p. 133). Era una especie de dictadura de la economía monetaria en donde, siguiendo a Simmel, “el dinero no se interesa más que en lo que es común, es decir, el valor de intercambio que nivela toda cualidad, toda particularidad, interrogando tan solo la cantidad”⁴⁶.

Parece pertinente resaltar que este tipo de argucias relacionadas con la explotación del suelo urbano contribuyeron a definir el perfil de Bogotá durante

⁴⁵ Alfonso López Michelsen, *Mis Memorias*, Bogotá, Oveja Negra-Quintero Editores, 2009, p. 288.

⁴⁶ G. Simmel, “Las grandes urbes...”, p. 6.

este período, y a partir de allí durante el resto del siglo XX. El enriquecimiento de estos personajes gracias al usufructo de terrenos de vivienda para la clase media y la clase acomodada que paulatinamente conquistaba el norte de la ciudad, era absolutamente modesto si se compara con el enorme desarrollo habitacional para los habitantes más pobres en el otro extremo de la ciudad. Asentamientos realizados la mayor parte de las veces a través de la parcelación de grandes extensiones de tierra, cuyos solares o lotes eran vendidos a plazos a las familias que buscaban un lugar donde vivir, pero cuyas obras de urbanismo (calles, andenes, espacios públicos, parques, etc.) y de saneamiento básico brillaban por su ausencia. Este aspecto es comentado en *El día del odio*, novela de Osorio Lizarazo, cuando Tránsito se ve impelida a ir a uno de los nuevos barrios de la ciudad acompañada de un hombre que ha decidido encargarse de ella. El lugar tiene las siguientes características:

Los terrenos que circundan la ciudad y que por su topografía quedaron sujetos a que en ellos desemboquen las alcantarillas y se arrojen las basuras que forman riquísimas incubadoras de moscas, de miasmas y de infecciones (...). El criterio con que se trazan estos suburbios es solamente el comercial, para explotar el innato sentimiento que induce al hombre a dar seguridad a la familia y a darle estabilidad al hogar (p. 201).

La precariedad de la vivienda no solo se manifiesta en la “inverosímil albañilería”, sino también en la inexistencia de lugares separados para llevar a cabo las distintas actividades de la vida hogareña. De hecho, ni siquiera se cuenta con los mínimos espacios para llevar una vida digna en términos de higiene. Osorio lo muestra con las siguientes palabras:

En la ínfima escala de los obreros de bajo salario inestable no han surgido todavía las preocupaciones por la higiene, propias del hombre civilizado..., y cómo la ausencia de excusados y otros artefactos sanitarios indica la inferioridad humana de esa plebe (p. 203).

Sobre el barrio menciona:

Exhibía su miseria como lacra. Chozas aplastadas construidas con residuos de empaques de mercancías, cuyas techumbres de fragmentos metálicos se aseguraban con guijarros; dispersas entre lotes vacíos, se confundían ante los ojos de Tránsito con los montones de desperdicios que fermentaban por todas partes. Algunas casitas de adobe y teja de barro denunciaban la opulencia de sus dueños. (...) Mientras que la energía y el

agua se proveían a través de muchachos con el cabello por los ojos, los mocos sobre las bocas mugrientas y los ombligos erguidos bajo camisolines sobrecargados de remiendos, se apresuraban a comprar el carbón o acarrear el agua desde una lejana fuente pública y portaban tarros y múcuras colmados del precioso líquido, que resultaban pesados para sus endebles fuerzas (p. 207).

Ahora bien, algunas de las particularidades del modo de habitar la vivienda es posible encontrarlas en la novela de Augusto Morales Pino, *Los de en medio*. En ella, el amigo de infancia del protagonista (Enrique), quien vive en un barrio de clase baja, aunque no en la miseria, protagoniza una escena que se antoja típica en este tipo de aglomeraciones. Se narra de la siguiente manera: “En la casa vivían varios matrimonios y familias pequeñas, reunidas apretadamente en una o dos piezas”. La descripción de la casa refuerza la imagen del tipo de viviendas que podían existir en entornos como estos: “Era una casa sucia, con paredes llenas de grietas. Los corredores, sin flores ni adornos, daban una sensación de desmantelamiento y vacío. Los ladrillos del piso estaban gastados y hendidos. Sobre el suelo, en el corredor, jugaban a veces un niño de un año escaso de edad y una pequeñuela ya más crecida”. Marcos, el amigo de Enrique, vive en este lugar, y aprovechando el hecho de la proximidad de las habitaciones hacinadas, sustrae el dinero de una señora alemana, la cual, “sin que se supiera por qué había escogido ese lugar, llegó una tarde, atraída por el aviso colocado en una ventana que daba a la calle y que decía: ‘Se arrienda una pieza’. Parecía buscar un precio módico y por eso seguramente prefirió ese barrio pobre, urgida de encontrar vivienda. Acababa de llegar a la ciudad. Sin embargo, se sabía que estaría por poco tiempo” (p. 50-1). Al final el joven es arrestado y conducido a comisaría.

Este relato se compadece con la visión que los autoproclamados “científicos de la ciencia urbana” tienen de los asentamientos de vivienda en ese momento. Los expertos se refieren a estos lugares sugiriendo que “hombres mal alojados [son] la causa del trastorno social y toda suerte de conexiones entre la falta de unas condiciones urbanas y arquitectónicas adecuadas y el aumento del crimen y

las enfermedades”⁴⁷. La relevancia y necesidad de esta nueva ciencia urbana resultaba evidente ante los ojos del editorialista, al tiempo que reconocía en esta nueva disciplina un papel mesiánico, “pues se suponía que la erradicación de la pobreza, el crimen y las enfermedades, así como la obtención del bienestar social, dependían de operaciones de urbanismo y arquitectura”⁴⁸.

Lo que no reconocían estos editorialistas, pero sí lo hacen las obras literarias, es que en los nuevos asentamientos se daban formas de solidaridad que se convertían en estrategias o mecanismos que permitían que la vida urbana para muchas personas fuera menos estridente. Le ocurre a Elvia y Elvira en *La ciudad y el viento*: dos amigas que viven juntas y se convierten en soporte mutuo. Le ocurre asimismo a Enrique con su tía y Marcos, quienes ayudan al joven cuando queda huérfano a insertarse en el hostil mundo bogotano. E incluso en la más descarnada de las narraciones sobre la experiencia frenética e infame de la ciudad, *El día del odio* (novela sobre el bogotazo), Tránsito, la protagonista migrante campesina lanzada a la calle por su patrona, encuentra en Misia Eduvigis y en la Cachetada un rescoldo de conmiseración, ya que le permiten habitar un mísero rancho durante unos días, el cual se convierte en refugio contra la brutalidad del entorno urbano.

La otra faceta de este ambiente es la que se reconoce invariablemente en la parte norte de la ciudad, establecimiento de las clases más acomodadas. Mientras los menos favorecidos viven en un solo cuarto, con frecuencia hacinados (como el caso de Enrique, el adolescente protagonista de *Los de en medio*, quien debe compartir la habitación con su madre), en los ambientes de las clases altas existe una diferenciación muy clara de espacios destinados a las distintas actividades de la vida humana: descansar, alimentarse, reflexionar, vida social, etc. La descripción de la llegada del señor B. K. a casa de Mercedes, cuando ella lo cita allí para comentarle una confidencia, es un buen ejemplo de lo que venimos comentando:

⁴⁷ Revista *Proa*. Citado en Hugo Mondragón, *El proyecto moderno en Bogotá*, p. 40-41 (Textos, Documentos de Historia y Teoría, n.º 12. Publicación del Programa de Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2007).

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 42.

Estaba sentada en un pequeño estudio, vecino del salón principal en donde ardía un fuego acogedor en la chimenea. Apenas una lámpara de mesa que se apoyaba sobre una clase de cables marinos iluminaba débilmente el rincón, en donde en un samovar de plata inglesa se encontraba ya listo el té, sin que fuera preciso acudir a la doncella para recalentarlo (p. 183).

Durante los años cuarenta y cincuenta del siglo XX se pueden identificar, con respecto a la vivienda de clase alta en Bogotá, dos fenómenos preponderantes. Por una parte, como ya se mencionó, la consolidación del norte como polo de fuerza de atracción para los grupos más acomodados, fenómeno que sin duda había comenzado varias décadas atrás y que en los cincuenta se radicaliza. Y por otra, la búsqueda constante de la diferenciación a través de elementos de distinción en el diseño de las viviendas. Pero, valga decirlo, esta distinción que profundizaba las diferencias con los habitantes del sur no se sostenía únicamente en los aspectos formales de la arquitectura de la vivienda, sino también en aspectos simbólicos y funcionales que ofrecía este lugar de la ciudad, pues “vivir al norte significaba la posibilidad de frecuentar ciertos lugares, de ir a determinados sitios en forma habitual, lo que facilita la creación de un circuito de amistades, de tener ciertas ‘relaciones’, de vivir en un ‘ambiente cultural y social’ que facilita el acceso a los centros de Escisión. Las personas que viven al norte utilizan un sector de la ciudad que limita con el centro: todas sus actividades vitales se circunscriben a esta ‘aldea’ y prácticamente nunca atraviesan las barreras invisibles donde empieza el mundo desconocido del sur, o más bien, el mundo de las personas desconocidas del sur. Lo mismo, aunque en menor grado, ocurre recíprocamente”⁴⁹.

Alfredo, el rico comerciante protagonista de *Viernes 9*, pocas veces se aventura a salir de la zona donde vive y del centro de la ciudad, lugar en el cual trabaja. De hecho, su periplo por las alejadas zonas del suroccidente de la ciudad, donde llegan migrantes y visitantes foráneos, lo hace para hacer lo “irreal”, asesinar a una persona. De igual forma ocurre con el Alacrán, el insidioso, escurridizo y violento personaje de Lizarazo en *El día del odio*, que forma parte de los excluidos. Él es obligado a ir a prisión por ser atrapado tratando de robar en

⁴⁹ Silvia Arango, *Evolución del espacio urbano en Bogotá en el siglo XX* (Tesis doctoral, Universidad de París VII, abril de 1979), p. 133.

una bella mansión del barrio Teusaquillo de Bogotá, pero deambulaba y habitaba con propiedad en la calle 10, el Paseo Bolívar y el sur de la ciudad. “Había pasado su infancia entre aquellos vericuetos huyendo siempre y avanzaba en las tinieblas con paso seguro” (p. 175); una seguridad que, aunada a su astucia, “lo guiaba por los andurriales y por las calles para eludir el encuentro con la policía nocturna, cuyos ojos avizores no debían vislumbrar ni siquiera el deslizamiento de su sombra a la distancia” (p. 183). En su peregrinaje a Teusaquillo, el Alacrán se atreve a transgredir los límites simbólicos de la ciudad, abandonando el lugar que mejor conoce; ello termina siendo su perdición, pues para él la zona norte es aquella a la que solo puede ir bajo el manto de la noche y, aun así, es presa fácil. En ningún otro lugar como este se vuelve tan vulnerable.

Es notorio el hecho de que la novela que más tardíamente se escribe, *La ciudad y el viento* (1961), ya identifica elementos contundentes de la irrupción de un nuevo grupo social, la clase media, con evidente capacidad de consumo y perspectiva de movilidad social. Armando logra acceder a la clase alta, aun siendo un migrante campesino; vivirá en casa de su jefe, convertido ahora en suegro. Asimismo, Ramón, estudiante universitario y proveniente de otra ciudad, tiene una cercana amistad con Inés, hija de un hombre descendiente de la clase alta bogotana.



Complejo habitacional “Antonio Nariño” (en construcción), Bogotá, c. 1955. Fuente: Museo de Bogotá.

Este tipo de representantes de la clase media, empleados del sector gubernamental y de servicios, buscaba poder contar con una nueva modalidad de habitación que mejorara sus condiciones en comparación con el modo de vida que llevaban los grupos con menos ingresos de la población. Es claro que las demandas y la construcción de un tipo de vivienda específicamente destinado para este grupo social demoraría un tiempo en

generalizarse. Pese a ello, en 1952 –por ejemplo– comienza la construcción del primer proyecto orientado específicamente a los empleados de clase media; fue a través del Decreto 1758 de 18 de julio de 1952, firmado por el presidente de la nación, en el cual se lee: “Artículo primero: apruébese en todas sus partes y declárense debidamente legalizados los siguientes contratos firmados por el ministro de Obras Públicas en representación del Gobierno Nacional, relacionados con la construcción de las estructuras de los edificios para residencias de la clase media en Bogotá (Centro Urbano Antonio Nariño)”.

De cualquier modo, la construcción de los bloques de todo el complejo habitacional demoró cerca de 5 años y solo en 1958 comienzan a designarse los primeros apartamentos, pues este tipo de construcción en altura carecía de normatividad específica sobre régimen de propiedad horizontal, al tiempo que había problemas para identificar las características financieras específicas del grupo social denominado “clase media”. Es pertinente mencionar aquí este tipo de construcciones, pues a tenor de ellas se cumplían los requisitos según los cuales en las viviendas de clase media “no solo se vivía en ellas, sino que también era el espacio para alimentar las relaciones sociales”, el lugar donde se mostraba el éxito material. Por tal razón debía considerarse el hecho recurrente de las visitas de amigos, lo que implicaba asimismo que la vivienda tuviese unas características especiales en las que se considerara que “la intimidad del hogar, de los empleados, la intimidad exigida por su estatus social debe ser el canon primario para construir las casas. Especial atención debe colocarse a la distribución de la sala y los cuartos o dormitorios. Por ejemplo, desde la sala no pueden verse los dormitorios, por una sencilla razón, la sala es la parte donde se muestra la clase social y los dormitorios son el lugar privado donde se conserva el estatus”⁵⁰.

En un pasaje de *La ciudad y el viento*, la llegada de Armando al estilo de vida de la clase media va acompañada de cierto progreso material que se

⁵⁰ Abel Ricardo López, “*We have everything and we have nothing*”: *Empleados and Middle-Class Identities in Bogotá, Colombia: 1930-1955* (Thesis submitted to the faculty of the Virginia Polytechnic Institute and State University in partial fulfillment for Master of Arts In History, April 27, 2001, Blacksburg, VA.), p. 94.

evidencia en el lugar donde vive. Las palabras con las que se presenta esta imagen de ascenso son las siguientes:

Había quedado la puerta de la alcoba abierta, ofreciéndose a Felipe la vista de una cama con lujoso cubrelecho de piel, aparato de televisión, pantalla japonesa, y en el ropero más de media docena de vestidos. Felipe recorrió con sus ojillos vivaces y calculadores todos los detalles.

–No vives mal, ¿eh? –y se recostó en la butaca después de agarrar el vaso de whisky–. Pero aún vas a ascender más, ¿eh?... No creas que no me recuerdo (sic) de cómo eras (p. 142).

La expectativa de la posibilidad de ascenso social y la presión derivada del número extraordinario de personas que llegaba a Bogotá en busca de vivienda serían aspectos determinantes para la extensión de la ciudad, que poco a poco urbanizaba el territorio que la circundaba. Ya fueran los pobres urbanos de *El día del odio*, que tenían que realizar largas jornadas a pie para llegar a sus míseras moradas, o los miembros de “La Cabrera”, que requerían del auto para ir a sus lujosas mansiones en la parte norte de la ciudad, paulatinamente se iban construyendo terrenos –más lejos o más cerca del centro de la ciudad– que transformaban la relación de los habitantes con el tiempo y la distancia. La *Sabana* de Bogotá se abría como un inmenso campo a ser conquistado o, para utilizar una palabra muy popular en ese período, a ser civilizado, lo que implicó –en aras de estos objetivos compartidos– el impulso de una mentalidad capitalista que permitiera el desarrollo de ese suelo y su paulatina urbanización, así como el tratamiento formal de suelo urbano en 1954 con la anexión de los municipios vecinos a la ciudad⁵¹.

El espacio vacío de la ciudad pareciera relacionarse con esa idea típica de la modernidad acerca de la necesidad de hacer tabla rasa. Richard Sennett ya mostró la importancia que tiene el espacio vacío y la necesidad de comenzar de cero como metáforas reiteradas del valor de la modernidad, cuyo vínculo profundo en el pasado puede rastrearse en la ciudad europea del Renacimiento⁵². La

⁵¹ En 1954, durante el gobierno militar de Gustavo Rojas Pinilla, se anexan a través de un decreto presidencial seis municipios vecinos a la ciudad de Bogotá (Usme, Bosa, Engativá, Fontibón, Suba y Usaquén), aumentando de manera considerable el suelo urbano de Bogotá.

⁵² Véase Richard Sennett, *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza, 2003 (especialmente el capítulo 9: “El cuerpo liberado. El París de Boullée”).

cuestión es que ese afán por el cambio y el construir demoliendo tiene implicaciones fundamentales para la modernidad urbana. David Harvey se pregunta cómo se crearía un mundo nuevo sin destruir gran parte de lo ya existente; y él mismo se responde: “no se puede crear un *omelette* sin romper los huevos”. Más adelante aclara: “si el modernista tiene que destruir para crear, la única forma de representar las verdades eternas es a través de un proceso de destrucción que en última instancia terminará por destruir esas mismas verdades”⁵³. Una contradicción que es el indicador inefable de la experiencia de una nueva era (¿la modernidad?); un hecho angustioso que dejaba en evidencia un elemento terminante: el ritmo pausado de la ciudad decimonónica definitivamente se había ido, pues como indica la viejecita de *La ciudad y el viento*: “todo pasa, pasa todo, cuántas cosas alcanza una a ver...” (p. 92).

En este contexto, ese torbellino de contradicciones, que ya señalara Marshall Berman como signo inequívoco de una nueva época, obedecía a la concurrencia de nuevos y viejos valores que se mezclaban y hacían aún más particular el tipo de sociedad que se configuraba. Esas angustias se encarnan en los personajes de las novelas aquí citadas. De ese talante son, en *La ciudad y el viento*, los monólogos de Carlos, quien no entiende cuál es la dimensión del cambio y se siente avasallado ante la contundencia de la transformación de la ciudad. O, en *Los elegidos*, las tribulaciones que nacen en el señor B. K. ante un mundo social que se enloquece frente a la posibilidad de enriquecerse fácilmente gracias a la manipulación del sistema, en el que se estima que “para que el país progrese se necesita que lo gobiernen hombres con experiencia en los negocios” (p. 70); aunque, eso sí, re trayéndose del ambiente que les rodea, pues, como anotaba Fritz, primo de B. K., natural del país y dueño de una empresa, “¿cómo podemos ser nosotros mismos si aquí no hay nada? ¿Qué cultura, qué tradición, qué raza existen como base para ser, como tú dices, nosotros mismos? Aquí lo que se necesita es mucha inmigración europea, mucha gente blanca” (p. 71).

Algo parecido ocurre en la novela *Viernes 9* con Alfredo, quien libra dolorosas batallas internas –morales– reconociendo que “el peor de los enjambres

⁵³ David Harvey, *La condición de la posmodernidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2004, p. 32.

estaba en que, a un tiempo que dudaba del Dios que le habían enseñado, no vacilaba en creer en los castigos del infierno y del purgatorio que acompañaban a ese Ser (...). La lucha estéril que sostenía era no solo por librarse del pecado, sino de la idea de pecado. Si pudiera lograr cometer el pecado sin la conciencia de pecar, habría ya vencido la peor fase de sus actos” (p. 75). Un dilema del desencantamiento del mundo, de secularización, que no se reduce al padecimiento de Alfredo como individuo; esta crisis bien podría expresar el dilema social de abrazar sin cortapisas las bondades del modelo importado de un mundo moderno, pero sin los medios, condiciones o voluntades para hacerlo a cabalidad. Es la angustia que experimentan los planificadores de la ciudad, quienes se levantan de júbilo ante la contratación de Le Corbusier para hacer una “Bogotá moderna” que acabe con los “errores” de la vieja ciudad, pero cuyos lamentos se evidencian al constatar que tales propuestas caen presa de las inflexiones y artilugios del manejo de los políticos tradicionales.

Trabajar

Se dedican ahora algunas líneas a tratar el tema relacionado con el trabajo y el papel que este desempeña en la vida urbana durante este período. Para empezar, resulta pertinente mencionar que los aspectos vinculados con el mundo laboral en la literatura hacen hincapié en empleos del sector gubernamental, administrativo y comercial, relegando el trabajo industrial a un papel muy secundario.

No obstante, algunos recursos narrativos muestran la presencia de la industria en la ciudad, tal como se ve en el siguiente apartado: “De lejos llegaban los ruidos distintivos de una población que se despierta y se apronta para su labor. La sirena de una fábrica lanzó su grito imperioso, llamando a los obreros; un tren, en tono más ronco, le hizo eco” (*Viernes 9*, p. 133). Un recurso similar es utilizado por Airó en *La ciudad y el viento*; el narrador nos muestra esa presencia lejana de la industria: “Ahora fue un motor de camión y nuevamente una sirena, pero de

fábrica. La habitación se llenaba de presencias colectivas. Las voces, los ruidos, los murmullos, aunaban sus brazos etéreos (...), el reloj de la torre desgranó las campanadas de las siete y media” (p. 58). Esa presencia lejana de la industria se ve acentuada si se tiene en cuenta que ninguno de los protagonistas es obrero industrial ni tiene relación cercana con alguien que pertenezca a este grupo social. Así, por ejemplo, Enrique es mensajero y portero en *Los de en medio*; en *La ciudad y el viento* Elvira y Elvia son secretarias, mientras que Armando pasa de chofer a gerente de una compañía y Carlos es profesor universitario; Alfredo, en *Viernes 9*, es comerciante, y su amante tiene un pasado como prostituta; Tránsito, el personaje principal de la novela de Lizarazo, es “sirvienta” y, cuando cae en desgracia por perder el trabajo en la casa donde servía, será captada por las garras de la prostitución.

La mayor parte de los personajes pertenecen a la clase media; algunos, como Ramón y Armando en *La ciudad y el viento*, logran ascenso social. Este grupo se caracteriza fundamentalmente por el tipo de consumo que realiza y por las actividades laborales en las que se ocupa. Uribe Celis plantea que “el grupo conformado por propietarios de negocios, empleadores, empleados, profesionales liberales, funcionarios públicos ligados a la burocracia y rentistas conforman los sectores medios de la sociedad; por añadidura, se presenta como el sector bajo a los peones, obreros, artesanos y lumpen urbano”⁵⁴.

Resulta significativa la presencia de estos empleos, pues la ciudad va transformando su estructura para dar cabida a este tipo de trabajos. Así lo refleja Airó cuando escribe: “ahora las estructuras metálicas de los edificios en construcción parecen jaulas para miles de gorriones. A las doce y a las seis las empleadas –mecanógrafas y secretarias– salen en bandas” (p. 11). Notables resultan dos aspectos que aparecen en el párrafo anterior y que permiten ir resaltando algunos cambios en el paisaje urbano a propósito de dinámicas relacionadas con el mundo laboral. El primero de ellos es la construcción y

⁵⁴ Carlos Uribe Celis, *La mentalidad del colombiano. Cultura y sociedad en el siglo XX*, Bogotá, Alborada, 1992. Citado en Francisco Sanabria, *Consumo y vida urbana en Bogotá, 1948-1957*, Trabajo de Grado, Departamento de Sociología, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2005, p. 19.



Construcción de edificio de carácter moderno para oficinas en la esquina de la carrera 10ª con calle 11. Al fondo, a la derecha, se aprecian las torres de la catedral primada de Bogotá. C. 1957. Fuente: Museo de Bogotá.

adecuación de la arquitectura urbana a las exigencias de la sociedad capitalista y del incremento progresivo del sector servicios, cuyo escenario por antonomasia es el gran edificio de oficinas. Airó presenta este cambio en los siguientes términos:

“la ciudad moderna ofrece el contraste de las verticales, de las

alinderaciones de centenares de ventanas, del brillo de los aluminios..., las amplias avenidas escinden las entrañas de la tradición” (p. 13). Más adelante menciona la condición de estos edificios, es decir, para qué fueron hechos: “todas las noches los grandes edificios contruidos para guardar papeles –papeles pequeños, grandes, cuadrados, alargados, blancos, amarillos, azules, ordenados de la A a la Z, o por materias, o por categorías, por cálculo, por clave–, todas las noches esos edificios reposan silenciosos, y solamente se escuchan los relojes eléctricos contando la fuga de las horas” (p. 185).

El otro punto que debe notarse es la entrada en escena de la mujer de clase social baja y media al mercado laboral, un hecho que durante este período resultaba perturbador; por lo menos así se desprende de las consideraciones que se hacen en un informe de selección de personal de la época, en el cual puede leerse lo siguiente sobre la familia y la mujer:

La familia de un verdadero empleado es aquella que está gobernada por Dios. Desafortunadamente esta familia está en nuestro tiempo miserablemente trastornada. La esposa y la mujer en general está siendo sacada del mundo familiar para lanzarla a ese

mundo indiferente de la oficina en la que la familia se hunde, la feminidad se pierde y las mujeres se tientan por el dinero⁵⁵.

Esa presencia fundamental del dinero, que arranca a la mujer de la vida familiar, hace de él el instrumento por definición de la economía monetaria. Sus intercambios, además, se incrementan por –entre otras cosas– el consumo, en aras de la construcción de diferencias que establezcan el rango de distinción de clase entre los grupos sociales que habitan la ciudad. Así es para Carlos, el profesor universitario de *La ciudad y el viento*, quien se pregunta:

¿Cuál será el signo de la época? (...) ¿Las grandes ideas humanitarias o los grandes ideales científicos? –y responde con cierto cinismo amargo–: No, no lo crean ustedes, no. El ideal presente se cifra en la obtención de cosas, sí, de cosas, de simples cosas y más cosas, cosas por todas partes ahogando al hombre: autos, neveras, licuadoras, encendedores, muebles... (p. 185).

Pero esa necesidad del consumo como elemento diferenciador y fundamental en la construcción de cierto estatus en la urbe no es algo exclusivo, como pudiera pensarse, del comportamiento de las clases medias o altas. Los grupos de migrantes campesinos recién llegados a la ciudad y con empleos de “baja categoría” son tentados a veces por aquello que en ese momento parecen lujos:

–¡Cien pesos! ¿Para qué quieres tanto dinero?

–Para el ranchito ese que le había contado al patrón y que si no pago esa plata me lo quitan.

Ya estaba abusando con los préstamos; no pasaba un mes sin pedir algo.

–El abono que tenías que hacer, según me contaste, no era sino de ochenta pesos. ¿Por qué aumentó ahora?

Se sonrojó Gaspar y balbució: –Quería..., quería comprarme un par de zapatos.

–¡Zapatos, a tu edad! –exclamé–. Pero, ¡si no podrás usarlos! ¿Para qué tanta elegancia?

Con los pómulos vueltos candela y con los ojos clavados en el piso, contestó Gaspar:

–Es por mi hijo mayor, que diz que le da vergüenza verme con alpargatas.

–¡Absurdo! No deberías dejar que tus hijos te hablaran así. En todo caso, no te puedo dar ahora el dinero. Tengo aún que pagar varias cuentas de anteanoche y muchos otros gastos en este momento (*Viernes 9*, p. 55).

⁵⁵ Citado en Abel R. López, “*We have...*”, p. 30.

Seguramente la preocupación del hijo de Gaspar no hubiera tenido asidero si la escena se desarrollara en una localidad rural. La vergüenza del hijo está profundamente ligada con una especie de combate urbano y de estrecho contacto de los distintos grupos, en donde los símbolos de prestigio y éxito social venían dados por aspectos que pudieran evidenciarse en hechos concretos y materiales, como por ejemplo el uso de determinadas prendas.

Causa sorpresa que las referencias a la necesidad de tener amigos políticos para poder acceder a determinados trabajos sea muy escasa en estos escritos. Ello no quiere decir que se ignore en las novelas el papel del poder político, que, de hecho, es tratado en varias de ellas. Lo interesante es constatar que varios de los personajes que hemos nombrado al comienzo de este apartado han llegado a conseguir cierta estabilidad, e incluso han logrado triunfar en la vida, a fuerza de voluntad. Y decimos que causa sorpresa porque en obras literarias ambientadas –también en Bogotá– en los años treinta, como *Hombres sin presente* (novela sobre empleados públicos) y *Un tal Bernabé Bernal*, el argumento central gira en torno a la necesidad de contar con un padrino político que abriese las puertas de un trabajo para comenzar a disfrutar de los beneficios de la clase media.

Esparcimiento

A fines de 1948, una inusitada polémica de esas que comienzan silenciosas, subrepticias, pero que culminan en gran escándalo, concentraba la atención de miles de bogotanos. La razón del malestar de unos y del júbilo de otros tenía que ver con la propuesta del director de Circulación y Tránsito, Ángel Tamayo, encaminada a implementar la circulación de buses y automóviles por la Carrera 7ª, entre calles 10ª y 15ª. En principio, la iniciativa del funcionario mereció el más enconado rechazo por parte del alcalde y de los ciudadanos, quienes – molestos– recriminaban la posición del director. Tales inconformidades fueron registradas en la prensa de la época en los siguientes términos:

El cronista se fue a la calle a hacer una encuesta para conocer las opiniones emitidas sobre esta iniciativa: –Imposible arrebatarle a los bogotanos el único reducto de tranquilidad que les ha quedado, las cuatro cuadras de la calle real. El representante, Luis Yagari de Caldas: “Me parece sencillamente absurdo. Si yo, por ejemplo, he venido al congreso no para estar aquí entre estas cuatro paredes del capitolio, sino para tener la satisfacción de pasearme por esa zona de tranquilidad que es la carrera séptima”. En amable tertulia encontramos a algunos señores en la “cigarra” que nos contestaron: –Es una medida descabellada. En todas partes existen zonas reservadas para el peatón⁵⁶.



Carrera 10ª, Bogotá, c. 1956.
Fuente: Museo de Bogotá.

Un impacto sustancial dentro de las transformaciones de Bogotá en el siglo XX tiene que ver con las nuevas funciones que comienza a cumplir el espacio urbano, habida cuenta de las ejecutorias que implicaban “ser modernos”. Abrir el paso a vehículos por la carrera séptima no solamente se convertía en un aspecto de mejora de la movilidad; en realidad, el aspecto más determinante se sustentaba en el hecho de que las formas de sociabilidad típicas del “hombre público” que habían prevalecido hasta ese momento, desaparecían definitivamente. Ciertos acontecimientos dramáticos ocurren a propósito de estas decisiones, como la suerte corrida por el “Bobo del Tranvía”, un personaje trajeado con quepis y uniforme, muy conocido en la vida diaria de la ciudad en ese período. Este individuo corría sin descanso detrás de los carros del ferrocarril urbano, pero,

⁵⁶ “Alcalde ordena que no haya tránsito de vehículos por la 7ª”, en *El Espectador*, 27 de octubre de 1948, p. 1 y 4.

acabado el sistema de tranvía, “se dedicó a correr detrás de los buses con menos fortuna, ya que después de cuatro años de ejercicio constante de esta nueva práctica, un bus lo atropelló y lo mató en 1955”⁵⁷.

El cambio, por supuesto, implicaba tomar medidas drásticas con respecto al espacio urbano. Algunos articulistas, en el frenesí normativo de una sociedad y una ciudad letrada, sugerían controlar a través de normas la conducta de los transeúntes. La vehemencia de tal propuesta se puede seguir en el siguiente texto: “Lo que el municipio debe hacer para descongestionar calles del comercio no es pensar en nuevas avenidas, algunas de ellas utópicas, sino gravar con un fuerte impuesto a los hombres sin oficio que instalan la tertulia política o el observatorio erótico en las aceras, generalmente a las puertas de los cafés y de algunas tiendas”⁵⁸. De cualquier manera, no hubo necesidad de recurrir al castigo pecuniario para afrontar este “problema”; gracias a medios más expeditos se desalojó a los catalogados como “inoficiosos”. Ese mecanismo fue la apertura del flujo de automóviles por la carrera 7ª (tal vez la vía más emblemática de la ciudad), pues el progreso no podía detenerse ante nostalgias de unos cuantos románticos sentimentalistas del pasado. Los vehículos rodaron sin importar el descontento de dueños de cafés, vendedores ambulantes, loteros y amantes de la charla vespertina, que tendrían que irse –como titulara una foto de la revista *Semana*– “con la tertulia a otra parte”.

Airó ambienta este nuevo perfil del espacio urbano desde el inicio mismo de su escrito, reconociendo la saturación de elementos en el medio público, los cuales actúan como correlato del crecimiento poblacional. Para él, la ciudad ya no es tranquila; el progreso le imprime velocidad, cambio acelerado, de manera que...

Por culpa del progreso el viajero se topa con la súper población y el estrépito. La ciudad vive repleta de gentes y en seis lustros ha rebasado el millón. Caras a lo largo y ancho de la batahola. Caras para los diferentes gustos, caras –también– con las expresiones de la malicia indígena, solapadas y taciturnas, sufridas y en abandono, perezosas, exclusivistas y recelosas. Por eso el viajero se pierde entre las estrechas calles

⁵⁷ Fundación Misión Colombia, *Historia de Bogotá* (tomo III), Bogotá, Villegas Ed., 1988, p. 115.

⁵⁸ “Se pide impuesto para las tertulias callejeras”, en *Santa Fe y Bogotá* (órgano de la Sociedad de Mejoras y Ornato), 7 de julio de 1949, p. 9.

coloniales, ahogado entre el zig-zag de los peatones y los bocinazos de los autos y el parpadear de centenares de letreros luminosos, entre ferreterías y cafés (p. 12).

Es sugestiva la imagen del trasegar diario, en el cual la velocidad, el movimiento y lo contradictorio se encuentran en un solo lugar, una vorágine – como la llama M. Berman–, un tipo de fluctuación constante que extraña tanto al forastero que llega como al habitante que vivía en la ciudad apenas dos décadas atrás. Carlos, el personaje de Airó en *La ciudad y el viento*, es presa de este arranque de sentimentalismo. Se asombra de la forma en que el cambio ha ocurrido en una sola generación: “Ah, aquellos tiempos de la infancia. La ciudad cuán diferente era. Se recorría de punta a punta en una hora de buen caminar. Hoy, en una hora, ni en automóvil. Carlos, por las noches salía a pie, o dejaba el auto en cualquier garaje público y continuaba por sus propios medios. La ciudad había cambiado y él también” (p. 50). La dificultad de caminar en una hora la ciudad obedecía al crecimiento que iba consolidando un eje de desarrollo lineal, con la localización de las clases más acomodadas en la parte norte y la gran masa de pobres urbanos construyendo una enorme ciudad en la parte sur, así como la aparición de unos cuantos asentamientos en el occidente. Gracias a este tipo de ocupación del suelo urbano es perceptible la presión de algunos habitantes de ciertos grupos sociales por espacios más acordes a sus expectativas de vida. Es el caso de la clase media, compuesta por grupos de habitantes que se debatían entre la búsqueda de separación definitiva y real de los lugares habitados por obreros y la imposibilidad material de seguir a la élite en sus aventuras suburbanas.

El tema de la separación y establecimiento de límites claros es, por supuesto, un aspecto de enorme significación en la construcción de identidades de clase en este período. Por tanto, era imperioso para las clases medias buscar soluciones; a ellas se llegaba, por ejemplo, “si los barrios de empleados eran separados físicamente de los barrios de obreros”. Esta muy real distancia social podía verse en un estudio publicado en 1946 por la Contraloría General de la República, que mostraba cómo los vecindarios de Bogotá tendían a organizarse de acuerdo al estatus social. Los *empleados* tienden a vivir, o al menos intentan

encontrar un lugar muy alejado de los obreros, porque, según el estudio, la pobreza era algo peligroso y muy contagioso⁵⁹.

El desarrollo de la gran ciudad popular estuvo marcado por la urbanización ilegal o “pirata”, cuyo trazado pocas veces dejaba superficies libres susceptibles de ser utilizadas para el recreo y esparcimiento de las gentes aglomeradas en estos barrios. Esta, de hecho, era una de las preocupaciones fundamentales de los urbanistas seguidores del Movimiento Moderno; sus ideas tuvieron mucha influencia en los administradores y académicos de Bogotá durante ese período. En la Carta de Atenas, por ejemplo, se hace mención del problema; en los considerandos sobre la situación de los espacios de recreo, el balance indica que “cuando las ciudades modernas cuentan con superficies libres de suficiente extensión, estas se hallan emplazadas en la periferia (...); alejadas de los lugares de residencia popular, los ciudadanos solo podrán servirse de ellas los domingos y no tendrán influencia alguna sobre la vida cotidiana, la cual continuará desarrollándose en condiciones lastimosas”⁶⁰.

En las novelas que forman parte de este análisis, el parque aparece como el espacio fundamental de esparcimiento, alejado del lugar de vivienda y ligado de manera muy estrecha con el único día de descanso que tenían los trabajadores de la ciudad. En *Los de en medio*, la novela de A. Morales, se menciona la felicidad que causa la llegada de este día en el pequeño Enrique; la escena es descrita en los siguientes términos:

Tomaron el tranvía para ir al parque. Este pequeño viaje lo deseaba durante toda la semana Enrique. Sentado sobre las rodillas de su mamá, veía el lento pasear de la gente, el ir y venir de los automóviles sonando sus bocinas. (...) El rostro sudoroso de un voceador de periódicos apareció un momento, ocultando la calle. Alargaba una revista por encima de las cabezas de los pasajeros. El tranvía se detuvo frente a la verja del parque. Cogido de la mano de Leonor, haciendo sonar con sus pies la arena y las piedrecillas del suelo, Enrique se expresaba a sí mismo, con gestos alegres, el gozo que le comunicaban el aire libre y la vista toda del parque. La banda tocaba una larga obertura y la música parecía confundirse con el rumor fresco del viento en los árboles. Los instrumentos brillaban al sol. Los hombres paseaban con el sombrero en la mano. Un grupo de niños corría sobre la hierba, gritando y riendo (p. 17).

⁵⁹ Abel R. López, “We have...”, p. 93-4.

⁶⁰ Charles Édouard Jeanneret (Le Corbusier), *Principios de urbanismo (La Carta de Atenas)*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993 (1933), p. 66-7.

Es oportuno señalar un aspecto que contrastará de manera determinante con el modo de vida y la forma en que lo urbano está presente en los grupos de las clases trabajadoras y en las nacientes clases medias vinculadas a la burocracia estatal. En el pasaje citado se menciona la presencia del voceador, del tranvía, los grupos de niños, el sonido de las bocinas, el pasear de la gente, etc., todo lo cual sugiere la presencia de las masas urbanas vinculadas de alguna forma al espacio de la ciudad, disfrutándolo o padeciéndolo. Se suscita así un evidente contraste con el tipo de vínculo que mantienen las clases altas con lo urbano en cuanto a la utilización de espacios para el ocio. Sobre este aspecto es sugerente la actitud de las élites frente a la ciudad que describe López Michelsen. No es gratuito que el relato del señor B. K. inicie con el descanso de él y sus amigos en “El Pinar”, una casa de campo en Bojacá –pueblo de la sabana de Bogotá– en la cual se citaban frecuentemente los miembros de “La Cabrera” para pasar un tiempo de sosiego. Uno de los amigos del protagonista menciona: “Mi mujer ya está en ‘El Pinar’ y deben estar esperándome. Nunca se ha acomodado a la vida de la ciudad y prefiere el campo”. Pero no era solo el gusto de un ambiente más sosegado, sino la posibilidad de poner en escena una serie de aspectos simbólicos que evidenciaban el “completo divorcio entre la alta clase social del resto del país en su educación y sus aspiraciones”. A propósito de ello, el protagonista de *Los elegidos* hace algunas consideraciones sobre este lugar:

Y, en verdad, todo en aquella casa de “El Pinar” denunciaba el prurito anglicizante de las sociedades capitalistas en su período de formación. No solo el idioma, sino el decorado mismo de aquella mansión, el modo de vestir de la concurrencia masculina, los licores que se bebían (...). Aquí, como en Rumania o en Serbia, el tabaco rubio y los trajes de franela gris aislaban al grupo privilegiado económicamente del resto de la población, sumida por siglos en la pobreza, la mugre y la ignorancia. ¿Cuánto tiempo podría durar todavía esta desigualdad y esta falta de compenetración entre los millones que constituían el país y las decenas de miles que formaban las clases dirigentes? (p. 37).

La casa de El Pinar tiene además una doble connotación que se desprende de las reflexiones del señor B. K. que acabamos de reproducir. Este lugar se antoja como la estancia favorita de diversión, esparcimiento y distracción de estas clases, donde pueden dar rienda suelta a sus empeños de asimilación de comportamientos de las clases europeas y de reafirmación simbólica de su

estatus de clase. Como le dice Fritz a B. K., “comprar una hacienda a media hora de la ciudad es como comprarle un título de nobleza al Papa” (p. 68). Pero es también una forma de escapar al desventurado espectáculo de una ciudad “sitiada” por clases medias pretenciosas, trabajadores urbanos pobres y miles de seres en la miseria. Dentro de *Los elegidos* el contraste es aún más profundo si se tiene en cuenta que las referencias a escenarios de típica actividad urbana como los parques, los cines, los cafés, son en verdad escasos. De hecho, la presencia de espacios de este tipo en la narración se reduce al momento en que el señor B. K. espera a una mujer de la clase trabajadora a la que ha invitado a salir, pero quien finalmente no llega y le deja esperando; esta espera es narrada como sigue: “Los transeúntes entretanto me miraban con curiosidad, como preguntándose qué podía hacer en un cine popular un caballero tan acicalado” (p. 103). Se percibe con extrañamiento la presencia del extranjero de doble condición que es el señor B. K. (es de otro país y de otra clase social), extrañamiento que se convierte en señalamiento; de ahí que sus excursiones por las calles sean más bien precarias. Más adelante, cuando el encuentro con la mujer por fin se lleva a cabo, la escena se desarrolla en el “Marianao”, un restaurante en las afueras de la ciudad, “en donde sirven comida en los automóviles, que se estacionan a distancia prudencial unos de otros, en la oscuridad de un bosque” (p. 248). De este modo, gran parte de la vida pública de los elegidos ocurre en la casa de El Pinar, en los automóviles y en el “Atlantic”, club social en el cual es aceptado el señor B. K. como socio y en cuya cancha de tenis adquirirá fama como excepcional jugador. En todos estos lugares se niega la posibilidad de interacción social directa que existe en espacios públicos urbanos como parques o zonas dedicadas al disfrute de la gran masa de ciudadanos.

La relación entre la oferta de los lugares de entretenimiento masivo que brindaba la ciudad y el rechazo que la élite social daba a estos espacios, perceptible en la novela a través de la invisibilidad, puede ser entendida mucho más fácilmente a través de algunas afirmaciones hechas por el autor de *Los elegidos*, López Michelsen, quien, a propósito de su vivencia en la ciudad, escribe lo siguiente:

A poco de llegar a Bogotá yo me sentía incómodo, desadaptado y sin amigos. Los pocos que frecuentaba no tenían tema de conversación en común, y yo tenía horror de sus hábitos de vida: darse citas en los cafés y abominar de los deportes que para mí habían sido el pretexto para conocer y tratar amigos y amigas. Aquellos cafés democráticos, en donde se daban cita gentes de todas las condiciones sociales para tomar café o cerveza en las salas llenas de humo de fumadores, me hacían sentir un intruso. De ahí que les devolviera la atención a mis nuevos amigos invitándolos a tomar té a la casa. Se trocaban entonces los papeles: mis compañeros eran entonces quienes en aquellas salas decimonónicas con cortinas rojas, muebles victorianos y arañas de cristal, se sentían extraños de la distancia a la que involuntariamente yo los sometía⁶¹.

En abierta contraposición con este hecho se presenta el caso de los personajes de la novela *El día del odio*, de Osorio Lizarazo, en la que la mayor parte de la trama se vive en la calles y por ende los momentos de lo que podría denominarse esparcimiento tienen lugar justamente en ese ambiente. Durante una jornada dominical, por ejemplo, uno de los personajes de esta obra, el Manueseda, propone un día de diversión en los siguientes términos: “ –Y güeno, ay tá, ¿por qué no nos metemos esta tarde un piquete y unas chichas? Misia Duvingis nos lo puede preparar. O si no, nos vamos pu’allá arriba por los laos de la peña, onde haya turmequé y radio”⁶² (p. 90). El convite se lleva a cabo y, después del almuerzo generoso en un “llanito llegando a la peña”, van a terminar el encuentro en la chichería de la esquina, la cual...

Estaba llena: mendigos, obreros de ínfima categoría, gentes sin profesión definida y el grupo que formaban los huéspedes de Eduvigis. (...) El alcohol les clausuró el entendimiento; de pronto, el Inacio y el Alacrán se pusieron a reñir. La chicha los empujó a moverse y los cuerpos formaron un remolino de puños, de dientes, de cabellos desflecados, de miembros revueltos por el suelo, y las voces se aglomeraron en un concierto de aquelarre (p. 103-4).

A propósito de este apartado es oportuno hacer mención de un elemento importante vinculado con el desarrollo de las ciudades colombianas en estos años.

⁶¹ A. L. Michelsen, *Mis memorias...*, p. 289.

⁶² El “piquete” es una “comida popular muy variada, cuyos principales ingredientes son papas y huesos de cerdo conservados en salitre”. El término “turmequé”, por su parte, designa un “deporte popular que se realiza sobre una pista de unos doce metros, en cuyos extremos se colocan dos piezas de hierro huecas, llamadas bocines. Los jugadores usan discos de hierro de medio kilo llamados ‘tejos’, que lanzan sobre el bocín opuesto, en cuyo borde ponen un pequeño explosivo llamado ‘sorpresa’ cuyo estallido constituye un triunfo. El ganador es el que haya reventado más sorpresas o el que haya logrado más puntos de aproximación al bocín”. Tomado de José Antonio Osorio Lizarazo, *El día del odio*, Bogotá, Áncora, 1998 (1952), p. 276-7.

Durante el período que aquí se estudia es común encontrar este tipo de caracterizaciones de los grupos sociales más pobres de la ciudad, generalmente compuestos por migrantes campesinos que suelen ser presentados como gentes violentas y con poca capacidad de adaptación al espacio urbano –vale decir a lo civilizado. Este es un elemento fundamental dentro del estrato cultural colombiano, que ha creado una división muy profunda entre el campo y la ciudad. Un historiador lo analiza de la siguiente manera:

Los colombianos han rehuido el campo durante su historia. Desde la Colonia, la vida ha girado alrededor de la ciudad. El campo representa desolación. La vida de la ciudad es la promesa de convivencia, la manera racional y culta de vivir entre nuestros semejantes en sociedad. En 1956, un pensador y político conservador expresó un anhelo por un ideal urbano: a la “ciudad pacata, insular y mediterránea (Bogotá) le ha correspondido desde la Colonia la tarea de formar en torno suyo una nación, orientarla, definir su destino, mantenerla unida y compacta... y ser en todo tiempo la casa solariega a donde llegan todos los colombianos de los más remotos lugares del país en busca de una cultura, de un gran prestigio nacional, de la realización de un sueño ambicioso o simplemente de una existencia cómoda y tranquila al amparo de su hospitalidad”⁶³.

Este divorcio entre ambas dimensiones del territorio no solamente fue utilizado como un mecanismo de segregación y discriminación simbólica, sino que además tuvo consecuencias nefastas en aspectos determinantes del desarrollo nacional colombiano, asociado en particular con el fenómeno de la violencia, que aún persiste después de sesenta años. James Henderson explica así el avance de la violencia durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta:

Una importante razón para que la violencia y el progreso social pudieran darse de manera simultánea, fue que el derramamiento de sangre fue inusual y rural, y por eso solo perjudicó ocasionalmente la modernización económica. Al ser un fenómeno eminentemente rural, restringido a los lugares más inaccesibles de los departamentos donde se dio...⁶⁴.

Uno de los personajes de *La ciudad y el viento* reflexiona sobre estos aspectos; sugiere de manera soterrada la fortuna de formar parte del grupo

⁶³ Herbert Braun, “Colombia: entre el recuerdo y el olvido. Aves de Corral, toallas, whisky... y algo más”, separata especial de la revista *Número*, en <<http://www.revistanumero.com/40sepa.htm>> (consultado en diciembre de 2010).

⁶⁴ James Henderson, *La modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez, 1889-1965*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2006, p. 420-1.

establecido en la ciudad y la suerte malsana que persigue a los habitantes de los ámbitos rurales:

En los barrios pobres, donde la gente miserable, dos tercios de la población de este país están abandonados a la buena de Dios...; por eso los matan, los matan por ahí por los campos... todos los días –parecía que hablaba para él mismo, para regocijarse con él porque ya estaba a salvo, ya había pasado la barrera que separaba a los pobres de los afortunados, de los que podían reclamar derechos–. ¡Muertes y más muertes, asesinatos! (p. 115).

Armando se convierte en símbolo de las oportunidades que ofrece el entorno urbano, al ser él mismo un migrante del campo que triunfa en la ciudad. A través de él se evidencia la progresiva importancia que va teniendo la clase media en relación con el espacio urbano y particularmente con lugares dedicados al disfrute del tiempo libre. Su lectura del entorno social y la tenacidad en la búsqueda de una mejor condición de vida le permite acceder a diferentes espacios de ocio, desde aquellos en los cuales socializan los trabajadores urbanos más pobres, hasta los espacios exclusivos de la naciente burguesía comercial e industrial, pasando por los sitios de diversión de los empleados de clase media. Él es así el símbolo del empuje, pero también de los límites de la superación; es, en último término, la víctima del espejismo del éxito urbano.

Reflexiones finales

En el marco de una reciente celebración conmemorativa en Bogotá, se realizó un seminario con la participación de escritores, intelectuales, literatos y estudiosos de las letras y el idioma. Dentro de los muchos encuentros anunciados en la programación, había uno poderosamente sugerente por la relación que tenía con el texto aquí presentado; “Bogotá en la literatura” llevaba por título el evento que convocó a prestigiosos estudiosos y conocedores de las letras de esta ciudad. En medio de la semblanza realizada por uno de los expositores, se mencionó que la literatura sobre Bogotá, es decir, obras en las que se hace abierta referencia de hechos y lugares de esta urbe, era poco menos que inexistente antes de los años

sesenta. Del período que aquí hemos estudiado se aludía a una o quizá dos novelas, convertidas en insignes –según el expositor– por el hecho de ser las únicas.

La opinión del conferencista fue secundada por gran parte del público asistente. Tanto para uno como para otros el asunto de la escasez empeoraba si se echaba un vistazo a la calidad artística de los textos, que se caracterizaban por la construcción de argumentos simples, sin mayores concesiones a la complejidad, poco esmero en la utilización de recursos narrativos y mucha proclividad a la utilización de lugares comunes para la construcción de las historias. No se hizo referencia a gran parte de las obras aquí mencionadas, ni a otras que nosotros no estudiamos pero que existen y fueron escritas en y sobre Bogotá en la primera mitad del siglo XX.

La subvaloración de una gran parte de la producción literaria de este y otros periodos parece percibirse aún hoy en muchos escenarios, incluso académicos. Se desdeña una obra por considerarse de limitada valía artística o por ser demasiado subjetiva, desconociendo el enorme valor que incluso las obras menores pueden llegar a tener. Por extraño que parezca, varias de las cuestiones aquí tratadas, como los lugares de socialización, las formas de comportamiento alrededor del transporte, la legislación urbanística, la vivienda y sus espacios, los valores y conflictos a propósito de la consolidación de procesos urbanos –tan presentes en estas novelas–, no han sido objeto de investigación profunda. Y aquellos tópicos que sí han sido estudiados, han recurrido a estrategias metodológicas que apenas si logran establecer esa relación necesaria entre fenómenos sociales y escenario físico.

Como ejercicio analógico, la literatura no solo describe, no solo cuenta, también crea e interpreta, y esa creación es la que nos permite encontrar las pistas que, en últimas, nos ayudan a tejer los datos y a darle sentido a los fenómenos que ocurren en los entornos urbanos. Porque estas narraciones son tan reales como los palos y las piedras de los que está hecha la ciudad. Es preciso detenerse y reparar en aquello que dicen estos textos de ficción, pues en los diálogos, en las reflexiones, en las descripciones, en las metáforas, en la utilización

de tal o cual figura literaria puede encontrarse el indicio que permita saber por qué ciertos fenómenos ocurrieron de un modo y no de otra forma.

Fuentes literarias

AIRÓ, Clemente, *La ciudad y el viento*, Bogotá, Espiral Colombia, 1961.

GÓMEZ, Ignacio, *Viernes 9*, México, D. F., Impresiones Modernas, 1953.

LÓPEZ, Alfonso, *Los elegidos*, Bogotá, Antares Tercer Mundo, 1967 (1953).

MORALES, Augusto, *Los de en medio*, Bogotá, Kelly, 1967.

OSORIO, José Antonio, *El día del odio*, Bogotá, Santillana, 2008 (1952).

Fuentes primarias

Anuario Estadístico de Bogotá, Imprenta Municipal, 1944-1953.

Anales del Concejo de Bogotá, 1949.

Revista *Semana*.

Diario *El Espectador*.

Diario *El Tiempo*.

Santa Fe y Bogotá, órgano de la Sociedad de Mejoras y Ornato.

Bibliografía

ALMANDOZ, Arturo, “Notas sobre historia cultural urbana. Una perspectiva latinoamericana”, en <http://www.pucp.edu.pe/ridei/b_virtual/archivos/59.pdf> (consultado en marzo de 2009).

AMENDOLA, Giandomenico, *La ciudad postmoderna*, Madrid, Celeste, 2000.

ARANGO, Silvia, *Evolución del espacio urbano en Bogotá en el siglo XX*, Tesis doctoral (Universidad de París VII), abril de 1979.

BOURDIEU, Pierre, “Campo intelectual y proyecto creador”, en VV. AA., *Problemas del Estructuralismo*, México (D. F.), Siglo XXI, 1967.

—*Las Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

- BRAUN, Herbert, "Colombia: entre el recuerdo y el olvido. Aves de corral, toallas, whisky... y algo más", separata especial de la revista *Número*, en <<http://www.revistanumero.com/40sepa.htm>> (consultado en diciembre de 2010).
- ELÍAS, Norbert, "Apuntes sobre el concepto de lo cotidiano", en *La civilización de los padres y otros ensayos*, Bogotá, Norma, 1998.
- La sociedad cortesana*, México (D. F.), Fondo de Cultura Económica, 1996.
- GORELIK, Adrián, "Correspondencias. La ciudad análoga como puente entre ciudad y cultura", en *Block* (Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio), n.º 3 (dic. 1998), Buenos Aires, CEAC-UTDT.
- Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- HARVEY, David, *La condición de la posmodernidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2004.
- HENDERSON, James, *La modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez 1889-1965*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2006.
- HERNÁNDEZ, Miguel Ángel, "La modernización social y el mundo moderno", en *Misión de ciencia y tecnología. Estructura científica. Desarrollo tecnológico y entorno social*, t. II, vol. II, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1990.
- JARAMILLO, Samuel, "La imagen de Bogotá en textos de los años treinta y los años noventa", en A. Saldarriaga, R. Rivadeneira y S. Jaramillo, *Bogotá a través de las imágenes y las palabras*, Bogotá, TM-Observatorio de Cultura Urbana, 1998.
- LE CORBUSIER, *Principios de urbanismo (La Carta de Atenas)*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993 (1933).
- LÓPEZ, Abel R., "*We have everything and we have nothing*": *Empleados and Middle-Class Identities in Bogotá, Colombia: 1930-1955* (Thesis submitted to the faculty of the Virginia Polytechnic Institute and State University in partial fulfillment for Master of Arts In History, April 27, 2001, Blacksburg, VA.).
- LÓPEZ, Alfonso, *Mis memorias*, Bogotá, Oveja Negra-Quintero Ed., 2009.

- LUQUE, José, *La ciudad de la arquitectura. Una relectura de Aldo Rossi*, Barcelona, OIKOS-TAU, 1996.
- LYNCH, Kevin, *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998.
- MEJÍA, Germán, “Pensando la historia urbana”, en F. Zambrano y G. Mejía (eds.), *La ciudad y las ciencias sociales*, Bogotá, CEJA, 2000.
- y Marcela Cuéllar, *Atlas histórico de Bogotá. Cartografía 1791-2007*, Bogotá, Planeta, 2007.
- MELO, Jorge O., “Algunas consideraciones globales sobre ‘Modernidad’ y ‘Modernización’”, en F. Viviescas y F. Giraldo (comp.), *Colombia: el despertar de la modernidad*, Bogotá, Foro Nacional por Colombia, 1994.
- MONDRAGÓN, Hugo, “El proyecto moderno en Bogotá. Arquitectura en Colombia, 1946-1951. Lectura crítica de la revista PROA”, en *Textos, Documentos de Historia y Teoría* (publicación del programa de Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), n.º 12 (2007).
- MUMFORD, Lewis, *La cultura de las ciudades*, Buenos Aires, Emecé, 1945.
- POE, Edgar A., “La carta robada”, en *Cuentos*, 1, Madrid, Alianza, 1998.
- ROMERO, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1999.
- ROSSI, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995 (1966).
- SAINZ, G. Victoriano, “La ciudad análoga. Aldo Rossi y la lógica de la memoria”, en *Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura*, n.º 1 (1999), Valencia.
- SANABRIA, Francisco, *Consumo y vida urbana en Bogotá, 1948-1957*, Trabajo de Grado, Departamento de Sociología, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2005.
- SENNETT, Richard, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza, 2003.
- SIMMEL, Georg, “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, en *Cuadernos Políticos*, n.º 45 (enero-marzo 1986), México (D. F.).
- TARRAGÓ, Salvador, “Prólogo a la edición castellana”, en Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995 (1966).

ZAMBRANO, Fabio, y Alfredo Iriarte, *Historia de Bogotá*, tomo III, Bogotá, Villegas, 1988.

<h1>3</h1>	ESCRIBIR LA CIUDAD: BUENOS AIRES ENTRE SIGLOS (1880-1910)
	Oswaldo Matías Álvarez Lutereau Eleonora González Capria

Jerarquizando los espacios: *Juvenilia*, de Miguel Cané

Buenos Aires, 1880

La década de 1880 se inició en la Argentina como una década promisoriosa y auspiciosa. Sedimentado un tanto el convulsionado panorama político nacional y superadas ya las etapas de la independencia, del gobierno de Rosas y de la organización institucional –cuando el 10 de octubre de 1880, bajo el conocido lema de “Paz y organización”, Julio Argentino Roca asumió la presidencia de la nación como sucesor de Nicolás Avellaneda–, los conflictos que hasta entonces habían atado al país a su pasado se hallaban lo suficientemente aquietados y muchos de los obstáculos que habían dificultado su integración física, económica y política¹ acababan de ser sorteados. Con un país con límites seguros y en posesión real de la totalidad de su territorio, con una capital finalmente aceptada por todos (por algunos, con alegría triunfal; por otros, con amarga resignación), y con un Estado unificado tanto en lo político como en lo jurídico (al acceder Roca al poder en 1880), las circunstancias parecían augurar (e incluso garantizar) las condiciones de tranquilidad y de estabilidad necesarias para que el país iniciara definitivamente el camino del Progreso.

¹ Nos referimos, por un lado, a la llamada “cuestión del indio”, “resuelta” durante la gestión de Avellaneda mediante la campaña al desierto de 1878-1879, a partir de la cual se logró la anexión de 15.000 leguas de tierras fértiles al país (Cf. Jitrik, 1982: 27-29), y, por otro, a la denominada “cuestión de la Capital Federal”, que culminó con la federalización de Buenos Aires, también durante el gobierno de Nicolás Avellaneda, mediante la sanción de la Ley n.º 1029, del 21 de septiembre de 1880 (Cf. Muschietti, 2006: 15).

Etapa de desarrollo del liberalismo económico (promotor de la libertad de comercio, de la radicación de capitales extranjeros, de la incorporación del desierto a las actividades productivas y de la apertura a la inmigración) y de autodefinición del aparato de Estado a favor del laicismo², con la primera presidencia de Roca se produjo propiamente el comienzo de la modernización en la Argentina. Época de gran prosperidad, el período de nuestra historia nacional iniciado hacia 1880 fue también, sin embargo, un período de desigualdades y de crecimientos dispares. Muy a pesar de la lograda federalización de Buenos Aires y de las expectativas de los diversos gobiernos provinciales cifradas en ella, durante los albores de la modernización de la patria nada pudo impedir que las cada vez más crecientes riquezas continuaran concentrándose, de manera casi exclusiva, dentro de los límites de la antigua ciudad-puerto, y que la élite criolla dueña de la tierra y del poder, en un principio reticente a la idea de capitalización, culminara por hacer de ella “un nuevo triunfo de la ciudad-puerto respecto del país” (Jitrik, 1982: 31).

A partir de 1880, en efecto, Buenos Aires logró imponer en el ámbito de la arena política nacional su propia dinámica, sus propios intereses y su propia ideología liberal, y de este modo se convirtió en modelo político único para toda la nación, en espacio concentrador de la inmensa mayoría de la inteligencia argentina y en laboratorio predilecto de todas las transformaciones concretas (Jitrik, 1982: 18). Su omnímodo rol rector en el destino del país, por lo demás, le permitió por aquellos años un crecimiento veloz y monstruoso que, al tiempo que la consagró y terminó de afianzarla en su papel tutelar, la colocó a una distancia definitivamente insuperable respecto de las restantes ciudades del interior.

Prima inter pares desde siempre en el escenario nacional, el protagonismo logrado por Buenos Aires en las dos últimas décadas del siglo XIX no solo superó toda situación precedente sino que, además, traspasó el ámbito de los órdenes meramente político y económico, y se proyectó sobre el campo de la producción

² El 26 de junio de 1884, el Congreso Nacional sancionó la Ley n.º 1420, Ley de Educación Común, que establecía la enseñanza laica, obligatoria y gratuita; cuatro meses más tarde, el 25 de octubre de 1884, fue promulgada la Ley n.º 1565, Ley de Registro Civil, a partir de la cual se pasó a delegar en manos del Estado la tarea de registro de nacimientos, defunciones y casamientos.

literaria ficcional de la época, espacio que la recientemente declarada Capital Federal acaparó con celo y en el cual adquirió un lugar de indiscutido privilegio.

Las hasta entonces escasas y esporádicas irrupciones de Buenos Aires en tanto que objeto de representación en algunas de las obras de ficción de nuestra todavía incipiente literatura nacional³, una vez iniciada la modernización de la patria, conocieron un incremento notable; dicho aumento, si bien –de más está decirlo– no supuso de ningún modo la desaparición del discurso literario ficcional focalizado en la representación de otros espacios del territorio, sí contribuyó, no obstante, y de manera decisiva, a opacarlo y a relegarlo.

Juvenilia: memorias de (una) clase

Compuesta hacia 1882, pero publicada dos años más tarde en Viena, *Juvenilia* es, a juzgar por su fortuna, el libro más importante de la producción ficcional de Miguel Cané y uno de los textos más emblemáticos que nos ha legado la –según el concepto acuñado por Josefina Ludmer⁴– “coalición cultural y literaria de 1880” (Ludmer, 1993: 9).

Obra de uno de los hombres más representativos de su época y de su clase⁵ (con justicia considerado como cifra de la perfecta “trabazón entre posición

³ Solo por mencionar dos títulos hoy clásicos, piénsese en el cuento “El matadero”, de Esteban Echeverría, escrito aproximadamente hacia 1838, y en la novela *Amalia*, de José Mármol, cuya primera publicación a modo de libro data de 1851.

⁴ De acuerdo con Ludmer, 1880 no solo supone “un corte histórico con el establecimiento definitivo del Estado, la unificación política y jurídica, la modernización y la entrada al mercado mundial”, sino que “también representa un corte literario, porque [por entonces] surge un grupo de escritores jóvenes que forma algo así como la coalición del nuevo Estado. No son literatos profesionales, sino los primeros escritores universitarios y a la vez funcionarios estatales en la cultura argentina. La coalición cultural y literaria de 1880 es, por lo tanto, una coalición estatal, quizás la primera” (p. 9). Lo que destaca a estos escritores contemporáneos del establecimiento definitivo del Estado, según afirma esta autora, es el hecho de que en ellos se verifica “un fenómeno específico que los une a todos: la frontera del yo y del Estado coinciden. Son los escritores (...) que participan personalmente, biográficamente, de ese Estado (como ministros, diputados, embajadores o funcionarios diversos). Las fronteras de su yo y su narración [, por consiguiente,] son a la vez las fronteras del Estado” (pp. 11-12).

⁵ Hijo de emigrado, terrateniente, doctor en Derecho, político, docente universitario, periodista y escritor, Miguel Cané nació el 27 de enero de 1851 en Montevideo, ciudad en la cual se había exiliado su familia durante la época de Rosas. Luego de la batalla de Caseros, en 1853, regresó a Buenos Aires y, tras sus años de formación, emprendió una carrera política meteórica que le permitió desempeñar altas funciones gubernamentales: fue Diputado provincial (1875), Embajador (en Venezuela y Colombia –1881-1882; en Austria –1883; en España –1886; en Francia –1896), Intendente municipal de Buenos Aires (1892-1893), Ministro de Relaciones Exteriores, Ministro del Interior y Senador nacional (1898). De su importante aunque

económico-social, actuación política y actividad literaria no profesional” [Onega, 1982: 50]), *Juvenilia* es, asimismo, uno de los primeros textos en los cuales un miembro de la alta burguesía porteña de 1880 ofrece una representación de la ciudad de Buenos Aires y erige a la ciudad-puerto en espacio urbano privilegiado (y casi único) de las acciones de su narración.

Escrito que comparte muchos de los rasgos estilísticos que por lo general suelen señalarse como distintivos de la producción narrativa del momento⁶, su publicación supuso, sin embargo, una novedad, por cuanto introdujo en el ámbito de la literatura argentina la temática de “la bohemia estudiantil y [del] nostálgico atractivo de tal o cual episodio de la infancia y de la primera juventud” (Prieto, 1982: 173), temática que, inspirada fundamentalmente en la obra del francés Gérard de Nerval (1808-1855), recibió en nuestras letras una inmediata y exitosa acogida.

Especie de picaresca infantil, *Juvenilia* no es, por cierto, una novela en el sentido estricto del término (Castro, 1957: II). Se trata, antes bien, de un relato autobiográfico, de una “autobiografía real en forma de «Recuerdos»” (Ludmer, 1993: 12), que –aun cuando se dio a publicación en 1884, en el marco de la primera presidencia de Roca– refiere acontecimientos de la vida del Cané estudiante, ocurridos varios años antes, entre 1863 y 1869 (vale decir, en el contexto de la Argentina pre-modernizada). Autobiografía y, por tanto, “mirada interior” que se exterioriza, *Juvenilia* es al mismo tiempo un libro de recuerdos y, por ende, un texto que ofrece una “mirada anterior”, mirada que, al quedar plasmada en el papel, acerca nuevamente al presente los hechos del pasado que relata y, de esa forma, los actualiza.

no tan extensa producción literaria, además de *Juvenilia*, caben mencionarse: *En viaje* (1884), *Charlas literarias* (1885) y *Prosa ligera* (1903). Falleció en Buenos Aires el 5 de septiembre de 1905.

⁶ La crítica literaria ya ha insistido suficientemente sobre este punto; de ahí que, sin ningún tipo de pretensión de exhaustividad, presentemos a continuación solo algunas de las características más sobresalientes del estilo de los escritores de la época, a saber: el fragmentarismo; la calculada ligereza que asemeja sus prosas a charlas elegantes, a conversaciones e incluso a confidencias; la ironía, el humor y el sarcasmo; el refinamiento y el cuidado por las formas; las citas y alusiones eruditas, y el empleo de galicismos. Para mayor información sobre este aspecto particular de la narrativa argentina de la década de 1880, remitimos al capítulo “La literatura de una generación”, incluido en el canónico estudio *El mundo del Ochenta*, de Noé Jitrik.

Obra de lectura amena y que –quizá como consecuencia de ello– en numerosas oportunidades ha sido considerada como ingenua e inocente, un abordaje atento y decididamente crítico de *Juvenilia* permite descubrir, no obstante, “en las páginas de este librito amable y en apariencia sencillo, una posición ideológica que no es precisamente sencilla y que, a veces, tampoco es precisamente amable” (Molloy, 2001: 137). Y es que –es útil destacarlo– la autobiografía de Cané se presenta, sin lugar a dudas, como un *texto conservador* y, más aún, como un *texto endogámico*: destinada a circular (al menos en un comienzo) entre el reducido y selecto público de los cenáculos de la época (“Ahora, ¿por qué publico estos recuerdos, destinados a pasar solo bajo los ojos de mis amigos?”⁷), su Introducción y sus 36 capítulos se encuentran plagados de “alusiones a menudo incompletas (citas, referencias, sin indicación de origen que ayude al lector lego), [que] se emplean no tanto para apuntalar un argumento como para afirmar una autosatisfecha complicidad” (Molloy, 2001: 145). Pero esto no es todo, porque la endogamia que se deriva de la apelación –reconocida y confesada– a una circulación reducida y selecta, en *Juvenilia*, se ve acompañada –e incluso reforzada– por otra aún más profunda y significativa, que es la que corresponde a lo que podríamos denominar como *el círculo cerrado de la representación*.

De acuerdo con el incógnito autor del estudio introductorio que encabeza la edición de *Juvenilia* publicada por la editorial Eudeba en 1964, “múltiples referencias históricas y cosas y lugares típicos del Buenos Aires de entonces –que era todavía *La Gran Aldea*– suscitan igualmente la atención de quien se demora en el texto de este libro” (S/A, 1964: 17). Aunque correcta a primera vista, la observación del crítico anónimo peca, no obstante, de vaga e imprecisa. Porque, si bien es cierto que las páginas de la autobiografía de Cané funcionan como una suerte de catálogo o de registro de hechos históricos, de nombres de individuos y de espacios urbanos de la Buenos Aires de aquellos años, también es cierto que toda esa red de referentes esparcidos por los capítulos de *Juvenilia*, y enunciados desde la perspectiva de la alta cultura de la coalición de 1880, comparten el

⁷ Miguel Cané, *Juvenilia*, Buenos Aires, Colihue, 2006, p. 50. Todas las citas siguen la presente edición.

peculiar y significativo rasgo de remitir y de hallarse vinculados –más o menos estrechamente– al universo ideológico y a la clara conciencia de clase de su autor-narrador. En palabras de Sylvia Molloy,

No obstante su carácter autobiográfico, *Juvenilia* no puede considerarse historia de un solo individuo. Si bien el yo ocupa el centro del relato, es un centro que incorpora sin dificultad a otros. (...)

Detrás de las amenas travesuras infantiles, detrás también de la borrosa novela familiar de Cané, está siempre la conciencia de una solidaridad de clase. El lector ve surgir de manera gradual, y sin exceso de sutileza, una red de contactos prestigiosos. Además de reminiscencia colectiva, *Juvenilia* es un registro de nombres socialmente distinguidos (Molloy, 2001: 142).

Lo dicho por Molloy acerca de las figuras ilustres del momento, perfectamente puede hacerse extensivo a las representaciones de los espacios urbanos porteños desperdigadas por Cané a lo largo de las páginas de su *Juvenilia*. Ambientada en la década de 1860, en una Buenos Aires múltiple⁸, aunque todavía muy lejana de la bulliciosa metrópoli en la que se convertiría a partir de los inicios de su modernización, la autobiografía de Cané, en efecto, despliega ante sus lectores una cuidada y controlada selección de trazos de la ciudad en la cual transcurrieron los años de su vida escolar. Dicha trama de espacios urbanos, por lo demás, dista de ser amplia y se reduce a unos pocos nombres⁹.

Por lo general, simplemente mencionados al pasar o aludidos de manera discreta y sin mayor afán de precisión (“Lo llevamos a pulso hasta su tumba [en el

⁸ La Buenos Aires en la que transcurren las acciones relatadas por *Juvenilia* es la Buenos Aires-Estado de los ensoberbecidos porteños que, contrarios a los planes de federalización de su ciudad, luego de 1852, optaron por separarse de la Confederación. Delimitada por el Río de la Plata hacia el este, por el arroyo Maldonado (hoy Avenida Juan B. Justo) hacia el norte, por el Riachuelo hacia el sur y por la actual calle Medrano y las actuales avenidas Sáenz y Córdoba hacia el oeste, su superficie total por aquellos años era de tan solo 4.540 hectáreas (Cf. Muschietti, 2006: 17), y su población, que ya incluía a numerosos inmigrantes (Cf. Onega, 1982: 10-11 y Páez, 1970: 11-12), rondaba los 150.000 habitantes. Gran Aldea todavía por muchos de sus rasgos, la Buenos Aires de entonces era una ciudad tricentenaria de población escasa y dispersa, pero con límites internos bien definidos y jerarquizados, en la cual las familias más tradicionales y linajudas aún se albergaban en la zona sur, fundamentalmente en los barrios de San Telmo y de Montserrat.

⁹ Entre el conjunto de espacios urbanos representados por Cané en *Juvenilia* se encuentran: el Colegio Nacional de Buenos Aires; el Cabildo; el templo de San Ignacio; los cafés; los suburbios; la catedral de Buenos Aires; la vivienda de Amedée Jacques, ubicada en la esquina de Venezuela y Balcarce; la plaza Victoria; el cementerio de la Recoleta; el Teatro Argentino; la confitería del Gallo; la Legislatura y el Teatro Colón.

cementerio de la Recoleta], y levantamos en ella un modesto monumento con nuestros pobres recursos de estudiantes”, p. 86), resulta curioso que el narrador de *Juvenilia* rara vez se detenga en la caracterización de los espacios físicos que representa. Llamativo o no, lo cierto es que la casi absoluta ausencia de descripción en la autobiografía de Cané posee una razón de ser y responde, de hecho, a una intencionalidad, no tanto estética cuanto ideológica: obra orientada a la alta burguesía, los espacios urbanos representados por Cané en *Juvenilia* constituyen precisamente los sitios más significativos (y representativos) de la clase dirigente de la Buenos Aires de la época. Se trata en casi todos los casos de ámbitos conocidos y habitualmente transitados por todos aquellos a quienes Cané dedica sus páginas, y a los cuales, por tanto, toda descripción exhaustiva y detallada de los mismos, o bien les hubiera resultado ociosa, o bien les hubiera parecido una innecesaria y pedante ostentación de dotes retóricas.

Sitios en su gran mayoría familiares para el grupo de receptores a los que Cané se dirige, si bien es cierto que los pocos espacios urbanos representados a lo largo de las páginas de esta autobiografía comparten el hecho de carecer de la más mínima descripción, también resulta evidente que no todos ellos revisten idéntica importancia a ojos del narrador. En *Juvenilia*, efectivamente, el círculo cerrado de la representación no solo supone una selección de determinados ámbitos de la ciudad de Buenos Aires, sino que, asimismo, conlleva –al interior de dicho recorte– una jerarquización. De ahí que, mientras que algunos de los escenarios porteños por los que deambulan el Cané-protagonista y sus discípulos gozan de nombre claro y unívoco, y de un emplazamiento físico definido dentro del mapa de la ciudad, otros se presentan de manera meramente vaga e imprecisa e, innominados, carezcan incluso de una locación declarada:

El día citado había una excitación fabulosa en el Colegio; después de muchas tentativas infructuosas, conseguimos escaparnos dos o tres, y nos instalamos en la calle Moreno. Fue allí donde presencié por primera vez en mi vida un combate armado entre dos hombres (p. 120).

Durante un año, y siendo ya mocitos, nos hemos escapado casi todas las noches para hacer una vida de vagabundos por la ciudad, en los cafés, en aquellos puntos donde Shakespeare pone la acción de su *Pericles*, y, sobre todo, en los bailes de los suburbios,

de los que algunos condiscípulos, ignoro por arte de quién, tenían siempre conocimiento (p. 64).

La distinción en los modos de representación es clara, y una vez más, lejos de hallarse vinculada a exigencias de índole literaria, responde a una operación de carácter ideológico. Ciertamente, ajeno a toda ingenuidad y respondiendo a una cosmovisión de clase a lo largo de su autobiografía, Cané se sirve tanto de la individualización como de la indiferenciación para establecer una tajante división entre diversos *tipos* de ámbitos urbanos y, al mismo tiempo, para presentar –y para reforzar desde el campo literario– una visión fuertemente sectorizada (con nítidos límites geográficos, pero también sociales y culturales) de la ciudad. En consecuencia, los espacios urbanos representados en *Juvenilia* se pueden reunir básicamente en dos grandes grupos:

1) por un lado, el que corresponde a los lugares genéricos e innominados (“...en los cafés, en aquellos puntos donde Shakespeare pone la acción de su *Pericles* y, sobre todo, en los bailes de los suburbios...”, p. 64, el subrayado es nuestro), espacios intrascendentes de paso (y de paseo) en los cuales, amparados por el anonimato (“Durante un año, y siendo ya mocitos, nos hemos escapado casi todas las noches para hacer una vida de vagabundos por la ciudad...”, *ibid.*), los personajes se entregan a una vida de licencias y de transitorio placer; y

2) por el otro, el de los ámbitos socialmente trascendentes, cuyos nombres se imponen por sí mismos (el Cabildo, la Legislatura, la Catedral); espacios vinculados con la responsabilidad (el Colegio Nacional de Buenos Aires) y la respetabilidad (el Teatro Argentino, el Teatro Colón), y que, para el protagonista y sus condiscípulos, constituyen los verdaderos lugares de permanencia y de pertenencia, tanto física como social.



Colegio Nacional de Buenos Aires, Calle Bolívar esq. Moreno, 1918. GEOPÉ.



Antiguo edificio del Colegio Nacional de Buenos Aires, c. 1900. Alejandro Witcomb. Archivo General de la Nación.

Rigurosa e higiénicamente deslindados los ámbitos urbanos trascendentes y “útiles” de los intrascendentes y “lúdicos”, quizá resulte innecesario aclarar que en *Juvenilia* son fundamentalmente los espacios trascendentes los que funcionan como escenario de la mayor parte de las aventuras y de las travesuras del Cané

estudiante. Sitios de profundo valor simbólico, pero también de un concreto y efectivo poder real, los ámbitos de la ciudad que en la autobiografía de Cané son objeto de las representaciones más precisas y definidas coinciden, previsiblemente, con los espacios que en la vida y en la historia de la Buenos Aires de entonces operaban como cifra de la alta burguesía y de la –por aquellos años– cerrada élite gubernamental.

Lugares centrales en el desarrollo de *Juvenilia*, se trata, por otra parte, de espacios que casualmente, dentro del mapa urbano porteño, se encuentran ubicados en el sector del antiguo casco histórico¹⁰, vale decir, que ocupan nada más y nada menos que el centro –corazón mismo– de la ciudad.

Memoria y reclusión: Juvenilia y el espacio “selecto”

Recorte, selección, jerarquización... Como se puede observar, aun bajo su lograda apariencia de sencillez y de naturalidad (“Como escribo sin plan y a medida que los recuerdos vienen...”, p. 120), *Juvenilia* constituye un acabado ejemplo de escritura calculada y de absoluto control sobre el universo de los objetos –y de los espacios– representados.

Autobiografía que da cuenta de los años de vida escolar de su narrador, el texto de Cané es también, sin embargo, un escrito que concomitantemente narra “la fábula de identidad porteña de la nación” (Ludmer, 2001: 13). Y es que, en la conciencia del sujeto Cané, como en la de todo otro miembro de la coalición cultural y literaria de 1880, el Estado y el yo son una y la misma cosa y, por tanto, sus fronteras coinciden.

Ambientada en plena época de organización nacional, de luchas y de voluntades de poder encontradas entre porteños y provincianos, *Juvenilia*, que se dio a la imprenta una vez que Buenos Aires ya había logrado imponerse al vasto

¹⁰ El denominado “casco histórico” de la ciudad de Buenos Aires es el sector constituido básicamente por los barrios de Montserrat y de San Telmo. Espacio originario de la fundación de la ciudad, allí se encontraban hacia 1860 la plaza de la Victoria y la Plaza del Fuerte (que fueron unificadas en 1884, tras la demolición de la Recova, y que actualmente constituyen la Plaza de Mayo), y a su alrededor, entre otros edificios de valor, se ubicaban la Catedral, el Cabildo y el antiguo Teatro Colón. A pocas cuadras de la plaza de la Victoria se hallaba la tradicional Manzana de las Luces; en ella se encontraba emplazado el Colegio Nacional de Buenos Aires y, a su lado, el templo de San Ignacio.

interior, no solo es la auto-representación elogiosa de un pasado que explica y que justifica un presente (personal, biográfico, pero también colectivo y de clase), sino que además es una representación literaria laudatoria de los espacios urbanos más selectos, elitistas y privilegiados de esa Buenos Aires de 1860 que, dos décadas más tarde, pasaría definitivamente a ser, a ojos de toda la nación, el centro.

Selección de memorias enunciada desde la perspectiva de un porteño vencedor (“Más tarde dictaba una cátedra de historia en la Universidad. (...) Era una época en que vivía agobiado por el trabajo; a más de mi cátedra, dirigía el Correo, pasaba un par de horas diarias en el Consejo de Educación y, sobre todo, redactaba *El Nacional*”, p. 134), la obra de Cané, por otra parte, dista de ser un texto anquilosado en el pasado y desentendido de su presente, o de su futuro. Publicada en tiempos de vertiginoso progreso material y de temibles cambios sociales, en los momentos del preocupante aumento de la inmigración y de la impensada expansión centrífuga de la Capital Federal, la autobiografía de Cané, en efecto, puede ser leída y comprendida –a la vez que como un libro de recuerdos– como una convocatoria dirigida a todos los miembros de su clase, de la élite gobernante, y más precisamente como un imperioso llamado a unificar esfuerzos, a compactar las filas y a estrechar las fronteras de un espacio (social) y de una pertenencia que –irremediabilmente amenazados– solo podían continuar protegiendo (y conservando) mediante la reclusión y el anclaje en el único ámbito que siempre habían ocupado, que siempre les había pertenecido, y en el cual, por ello mismo, siempre se habían sentido a gusto y a salvo: el centro.

En la sangre, de Eugenio Cambaceres: los límites de la ciudad

Nosotros o los otros

Al considerar los aspectos materiales de Buenos Aires entre los años 1870 y 1910, Francisco Liernur (1993) descubre una ciudad innominada, aquella que se desarrolló entre la ciudad colonial y la ciudad del Centenario. Esta es la ciudad

relegada por los escritores memorialistas del 80, entre ellos José A. Wilde (*Buenos Aires desde setenta años atrás*, 1881), Miguel Cané (*Juvenilia*, 1884), Lucio V. López (*La gran aldea*, 1884) y Vicente Gregorio Quesada (*Memorias de un viejo. Escenas y costumbres de la República Argentina*, 1889), al buscar erigir, en la historia pasada de Buenos Aires –leída a través de la historia individual y familiar–, la representación de una Gran Aldea que había dejado de existir y que se diseñaba, no obstante, en virtud de esa nueva ciudad, en una relación de diferencia o acuerdo.

La ciudad de este período, que Liernur llama “ciudad efímera”, puede describirse como transitoria: en ella, paralelamente al desarrollo de las intervenciones monumentales sobre el patrimonio urbano –por iniciativa privada y estatal–, se levantaron construcciones precarias, provisorias, edificaciones de chapa y madera, objeto de plagas e incendios, en ocasiones desmanteladas, destruidas y alzadas una vez más¹¹. El horizonte frente al cual esa transitoriedad adquiere sentido es 1910.

Pero no es solo desde el aspecto material, elocuente en lo que respecta a las políticas sobre el espacio urbano hacia fin de siglo, que Buenos Aires encontró ausencia de estabilidad, sino también desde el punto de vista institucional y territorial. Ya en 1881 el entonces presidente de la Comisión Municipal, Torcuato de Alvear, había propuesto la regularización del límite del municipio; en 1887, y tras años de retraso en la Legislatura provincial de lo señalado en la Ley 1585 aprobada por el Congreso Nacional, se resolvió –mediante la Ley 2089– la cesión de los municipios provinciales de Flores y Belgrano a la capital. No será sino un año después que se establecerá, por decreto, el trazado de sus límites definitivos.

Pero, mientras la ciudad extiende sus fronteras hacia la pampa, los límites de la ciudadanía se repliegan. Si bien la ciudad se modifica físicamente, es la transformación social¹², producto de la inmigración creciente, la que será elaborada en la construcción ficcional del Buenos Aires de *En la sangre*, la última

¹¹ Este es el caso de la Aduana de Taylor y el Teatro Colón. Al respecto, Liernur (1993: 185) señala: “piénsese por ejemplo en el muelle de pasajeros y la Aduana, obsoletos a dos décadas de su inauguración y reemplazados por un puerto a su vez obsoleto dos décadas después; o en la construcción del Teatro Colón luego de Caseros, para ser más tarde destruido y reconstruido en el predio donde a su vez debe ser desmantelada la Estación del Parque”.

¹² Existe, no obstante esta distinción, una relación concomitante entre las transformaciones físicas y sociales de Buenos Aires. Esta puede observarse, por ejemplo, en la proliferación de construcciones precarias (como los conventillos), por iniciativas privadas, que sucedió al crecimiento demográfico.

novela de Eugenio Cambaceres¹³. En ella, y al igual que en las novelas previas de este escritor, la ciudad no se inscribe primordialmente en el texto por medio de la descripción, sino que aparece en la medida en que los cambios de la metrópolis alteran las relaciones que los habitantes tradicionales entablan con los espacios urbanos y los nuevos habitantes (Laera, 2003: 205). La narración de Cambaceres cuenta la historia de Genaro Piazza, un hijo de italianos que logra, por medios y estratagemas fraudulentos que incluyen la mentira, el hurto y la violación, casarse con Máxima, hija de una familia patricia, y hacerse así de su prestigio y fortuna. La metrópolis, en su proceso de modernización impulsado por la élite liberal a la que Cambaceres pertenece, es imaginada y escrita como el ámbito privilegiado de la movilidad social y geográfica, la sede del ascenso (del advenedizo, aquí retratado como el descendiente de inmigrantes italianos) y el descenso (de la familia criolla) que figuran desplazamientos en el mapa, tránsitos hacia la conquista y la pérdida de la ciudad, hacia el acceso y la clausura de sus espacios, en una disputa por la ocupación que no se dirime únicamente en términos de *nuevos* y *viejos* porteños, sino que pone en cuestión la misma adjudicación del nombre y su delimitación. En la narración de Cambaceres las construcciones de una identidad y una alteridad intervienen en una contienda por Buenos Aires, por un espacio urbano percibido hasta entonces como homogéneo: esta novela sobre un inmigrante italiano no debe leerse como un “discurso sobre el ‘otro’ (...) en función de su referencialidad, sino como dispositivo de la constitución ‘propia’” (Ramos: 2003: 38).

En la sangre se publica en el espacio del folletín de *Sud-América* entre el 12 de septiembre y el 14 de octubre de 1887, en veintinueve entregas, y es editada a modo de libro por el sello del diario ese mismo año¹⁴. A diferencia de las obras de

¹³ Eugenio Cambaceres nació en Buenos Aires el 24 de febrero de 1843, hijo del químico francés Antoine Cambacérès, emigrado a la capital argentina en 1829, y de la porteña Rufina Alais. Se formó en el Colegio Nacional de Buenos Aires y cursó estudios jurídicos en la Facultad de Derecho y Leyes de la misma ciudad. Se graduó en 1869 de Doctor en Jurisprudencia, pero se dedicó brevemente al ejercicio de la profesión. En 1870 fue elegido diputado de la provincia de Buenos Aires; tras su reelección en 1874, denunció un fraude electoral al interior de su propio partido. Volvió a ser elegido diputado en 1876, pero renunció al cargo y abandonó definitivamente la política. La obra novelística de Cambaceres está integrada por *Pot-pourri*, *Silbidos de un vago* (1882), *Música sentimental*, *Silbidos de un vago* (1884), *Sin rumbo*, *Estudio* (1885) y *En la sangre* (1887). Falleció el 14 de junio de 1889 en Buenos Aires.

¹⁴ El carácter vertiginoso de las modificaciones urbanas incide en la novela estableciendo diferencias en el referente de esa ciudad narrada entre el tiempo de escritura y el tiempo de

los memorialistas, que desde el presente de la enunciación desplegaban una mirada retrospectiva de la ciudad, la novela de Cambaceres ofrece una mirada prospectiva que se dirige, para definirlo en los términos empleados por Antonio Argerich años antes en su prólogo a *¿Inocentes o culpables?* (1984 [1884]: 14), a “este gran problema que encierra el porvenir de nuestra patria”.

Naciones y narraciones

Es posible pensar que la representatividad adquirida por Buenos Aires por medio de su federalización¹⁵ al término del proceso de consolidación del Estado, su constitución en el núcleo de la república, junto con su carácter de ciudad-puerto receptora de la población inmigratoria, la sitúan en el centro de un relato: *En la sangre*, que se pronuncia sobre otro relato mayor: la historia de la nación¹⁶.

Entre 1870 y 1914 se produjo un desplazamiento hacia una nueva forma de entender la nación, de un criterio liberal a un criterio étnico-lingüístico (Hobsbawm: 1991). La comprensión de la nación como un vínculo de pertenencia, de carácter contractual y voluntario, una agrupación de individuos con leyes comunes que incluían derechos y garantías, dio lugar a una noción que la determinó a partir del origen étnico común, la unidad de raza y de cultura.

En 1880, en el discurso de asunción presidencial ante el Congreso, Julio A. Roca ubica como problemáticas para la constitución definitiva del Estado dos fuerzas al interior del territorio de la república: las montoneras y el indio. Como respuesta proyecta dos acciones: frente a la primera, el desarrollo del ejército;

recepción. El texto pierde actualidad en relación con Buenos Aires en el tránsito mismo de su publicación como folletín, dado que el 28 de septiembre de 1887 se hará efectiva la ley que señala a Belgrano como parte de la capital, mientras que en la novela aún es un “pueblito” (Cambaceres, 2005: 119) que se presenta como espacio de retiro de la metrópolis.

¹⁵ Julio A. Roca (1980: 435) otorga ese valor a la federalización al iniciar su mandato presidencial: “La ley que acabáis de sancionar fijando la capital definitiva de la República, es el punto de partida de una nueva era en que el gobierno podrá ejercer su acción con entera libertad”. En lo que respecta a las novelas, en el prólogo a *¿Inocentes o culpables?*, de Argerich (1984: 14), esto también aparece expresamente: “Sería el compendio de la capitalización de Buenos Aires; porque recién seremos verdaderamente una nación constituida cuando las *madres argentinas* den *ciudadanos argentinos* en las cantidades requeridas por la demanda”.

¹⁶ De acuerdo con la definición de Balibar (2008), “La historia de las naciones, comenzando por la nuestra, siempre nos es presentada bajo la forma de un relato que les atribuye la continuidad de un sujeto”.

frente a la segunda, el fomento de la inmigración¹⁷. Así, y desde la política estatal, mientras que en el discurso de Roca, e incluso en el de Miguel Juárez Celman, el inmigrante se sitúa como elemento central y positivo de la política liberal, puede observarse, a través de la consideración de las leyes aprobadas y de las propuestas y sus tratamientos (en los que se encuentran involucrados, como defensores y detractores, los integrantes de la coalición del 80), concomitantemente, la emergencia de una imagen y un lugar nuevos del inmigrante y de un nuevo concepto de nación¹⁸. Este proceso, a su vez, se despliega en relación al inmigrante efectivamente recibido: su procedencia geográfica y socioeconómica no coinciden con la proyectada por las políticas inmigratorias¹⁹. Así, no solo la Ley de Residencia (1902) y la Ley de Defensa Social (1910), sino también la Ley 1420 de Educación (1884) y las propuestas de legislación lingüística dirigidas a regular los usos de la lengua (*vid.* proyecto de ley del diputado Indalecio Gómez [1894 y 1896]), se vinculan con los modos de conformar y entender el Estado-nación y exponen el estatuto otorgado a los inmigrantes. La problemática, entonces, se traslada del interior al exterior, o más bien a lo que se advierte como extranjero dentro del territorio propio: el nacionalismo étnico demanda que las fronteras externas del Estado se conviertan en fronteras internas, que las fronteras externas sean imaginadas como la proyección y la protección de una personalidad colectiva interna (Balibar, 2008).

Entendemos que este nacionalismo mantiene con la inmigración una relación de implicación mutua. Un primer aspecto a señalar en esta implicación es

¹⁷ Se lee en el discurso de Roca (1980: 437): “Libremos totalmente esos vastos y fértiles territorios de sus enemigos tradicionales [“las tribus salvajes”] (...), ofrezcamos garantías ciertas a la vida y la propiedad de los que vayan con su capital y con sus brazos a fecundarlos, y pronto veremos dirigirse a ellos multitudes de hombres de todos los países y razas, y surgir del fondo de esas regiones, hoy solitarias, nuevos estados que acrecentarán el poder y la grandeza de la República”.

¹⁸ Otro aspecto fundamental, sobre el que no profundizaremos aquí pero que es indispensable mencionar para la comprensión de este cambio de la clase dirigente hacia la inmigración, tiene que ver con la acción política de los inmigrantes en el marco de los conflictos laborales y la postergación de los derechos del trabajador, su lugar en las agrupaciones gremiales y en las huelgas, así como también su filiación al anarquismo y socialismo.

¹⁹ Argerich (1984: 14), en su prólogo, considera a la inmigración recibida como de carácter inferior, cuya pobreza física, moral e intelectual no cumplirá con los objetivos diseñados, sino que degradará a la descendencia: “y para aumentar la población argentina atraemos una inmigración inferior. ¿Cómo, pues, de padres mal conformados y de frente deprimida, puede surgir una generación inteligente y apta para la libertad? Creo que la descendencia de esta inmigración inferior no es una raza fuerte para la lucha, ni dará jamás el *hombre* que necesita el país”.

que la inmigración profundiza la preocupación por la nacionalidad, frente a la cual el Estado responde mediante instituciones y prácticas en pos de la creación de una etnicidad ficticia²⁰, pero también por medio del aparato represivo, a través de expulsiones, sanciones y condenas que contemplan desde la punición monetaria hasta la pena de muerte (*vid.* artículo 16 y ss., capítulo 3, Ley de Defensa Social).

El segundo sería que el surgimiento de la preocupación por la nacionalidad argentina es contemporáneo al proceso occidental de construcción de naciones sobre la base de una concepción étnica²¹, en la etapa expansionista e imperialista del capitalismo. De esta manera y paradójicamente, en la inmigración en curso se encuentra el sustento para el crecimiento económico local y para la inserción como periferia en la economía internacional, al tiempo que se percibe un obstáculo para una unidad colectiva pensada a partir del purismo racial y lingüístico.

En la novela, la ciudad cosmopolita se vuelve espacio para leer un debate de mayores dimensiones. Es cierto que Cambaceres no practicó el ejercicio simultáneo de la política y la literatura, sino un ejercicio consecutivo: será solo tras la renuncia al cargo de diputado en 1874 y el posterior rechazo de su reelección en el cargo en 1876, que se dedicará a la escritura. No obstante, en *En la sangre* puede observarse un *uso político de la ficción*: el cuestionamiento del proyecto liberal, que depositaba en el inmigrante –y en su unión a criollos y gauchos– un mejoramiento de la raza, junto con la legitimación de políticas de exclusión dirigidas hacia este.

Para que la propia ficción adquiriera legitimidad, Cambaceres trabaja desde un modelo literario específico que había concebido la literatura como una experiencia que podía ser empleada con fines políticos y sociales²²: el naturalismo

²⁰ El término es acuñado por Balibar y Wallerstein (2008: 149): “Llamo etnicidad ficticia a la comunidad formada por el Estado nacional. Es una expresión voluntariamente compleja, en la que el término ficción, de acuerdo con lo que indicaba más arriba, no se debe tomar en el sentido de pura y simple ilusión sin efectos históricos, sino todo lo contrario, por analogía con la persona ficta de la tradición jurídica, en el sentido de efecto institucional, de «fabricación»”.

²¹ Es importante observar que el proceso de unificación de Italia culmina en 1870 y el de Alemania en 1871, con la creación del Imperio Alemán.

²² De acuerdo con Émile Zola, el papel moral del novelista naturalista –desligar “el determinismo de los fenómenos humanos y sociales a fin de que un día se pueda dominar y dirigir estos fenómenos” (Zola, 2003: 70)– se orienta a la intervención de los políticos: “debemos (...) *dejar a los legisladores, a los hombres de práctica, el cuidado de dirigir* tarde o temprano estos fenómenos, de manera que se desarrollen los buenos y se reduzcan los malos” (*idem*, cursivas nuestras).

francés, que tras los debates teóricos que había suscitado en Buenos Aires²³, alcanza con *En la sangre* una aceptación crítica amplia. Se aúnan, entonces, el prestigio del naturalismo (en tanto modelo narrativo europeo) y su vinculación con la ciencia (dado que comparte ciertos presupuestos de la medicina, que se postula a fin de siglo como método hegemónico de conocimiento)²⁴.

Moretti (1999) considera que el lugar esencial de la novela en la cultura moderna se debe a que se constituyó en la única forma simbólica capaz de representar al Estado-nación. Esto se reviste de un interés particular al observar que Cambaceres, cuya obra novelística se inicia inmediatamente después del afianzamiento estatal, ha sido repetidamente considerado en la historia de la literatura argentina como “uno de los fundadores de la novela nacional” (Rojas, 1960: 397). Si la nación es una comunidad imaginada (Balibar, 2008), en *En la sangre* esta es imaginada por medio de genealogías, de cuya pureza étnica depende el futuro de la república.

La genealogía de la moral

En el naturalismo, la representación de la ciudad y sus espacios públicos y privados se vuelve fundamental a partir del concepto de “medio” (*milieu*). Este significa, para la teoría de Émile Zola y en la novela, la contextualización social del espacio: “Ya no describimos por el placer de describir [...] Estimamos que el hombre no puede ser separado de su medio, que su vestido, su casa, su pueblo, su provincia le completan” (Zola, 2002: 263).

El primer capítulo de *En la sangre* despliega una descripción del ámbito en que habitan el padre, Esteban Piazza, y la madre de Genaro, y en el que luego habitará también el protagonista durante su infancia, un conventillo hacia el sur de Buenos Aires que remite a la ciudad efímera:

Poco a poco, en su lucha tenaz y paciente por vivir, llegó así [Esteban Piazza] hasta el extremo Sud de la ciudad, penetró a una casa de la calle San Juan entre Bolívar y Defensa. *Dos hileras de cuartos de pared de tabla y techo de cinc*, semejantes a los nichos

²³ Vid. Rita Gnutzmann (1998), “La batalla del naturalismo en Buenos Aires”, en *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1.

²⁴ Vid. Nouzeilles (1997).

de algún inmenso palomar, bordeaban el patio angosto y largo. Acá y allá entre las basuras del suelo, inmundo, ardía el fuego de un brasero, humeaba una olla [...]. Algo insólito, anormal, parecía alterar la calma, la tranquila animalidad de aquel humano hacinamiento²⁵.



Cruce de las calles Defensa y San Juan, Buenos Aires, 1899. Alejandro Witcomb. Archivo General de la Nación.

El espacio completa la descripción exterior del mismo Esteban Piazza que inicia la novela, y que va de su conformación física (“De cabeza grande, de facciones chatas, ganchuda la nariz, saliente el labio inferior, en la expresión aviesa de sus ojos chicos y sumidos, una rapacidad de buitre se acusaba”, p. 31) a su vestimenta y a su expresión lingüística (“¿componi calderi, tachi, señora?”, *ídem*). El ambiente implica a la persona, lo externo se presenta en el padre de Genaro como un correlato directo de lo interno: su cuerpo retratado como deforme y el espacio sucio y animalizado del conventillo se unen para *hablar* del oculto “vicio orgánico” (p. 40) que le traerá la muerte, de la brutalidad con la que –aprenderá el lector en el capítulo 9– inflige a su familia y de su carácter moral, en el que la laboriosidad atribuida al inmigrante es reescrita por Cambaceres como avaricia, que interesa no como pecado sino como conducta antisocial²⁶.

No obstante, es en la determinación del medio donde puede observarse la operación ideológica que Cambaceres realiza sobre la teoría zoliana. Para Zola, en *La novela experimental*, partiendo de la noción de que del cuerpo individual pueden diagnosticarse los males del cuerpo social, el determinismo significa que,

²⁵ Eugenio Cambaceres, *En la sangre*, Buenos Aires, Losada, 2005, p. 32 (cursivas nuestras). Todas las referencias a esta obra siguen la presente edición.

²⁶ La avaricia y la violencia dirigida a la familia serán dos de los rasgos que heredará Genaro de su padre; estos elementos tendrán un papel fundamental en la decadencia del linaje de Máxima, dado que llevarán al protagonista a la especulación por medio de la adquisición de tierras y a su consiguiente endeudamiento y venta de la casa familiar.

al cambiarse las condiciones, pueden modificarse los fenómenos; la comprensión del medio se orienta a una transformación de la realidad de carácter populista. En el naturalismo cambaceriano, el uso político de la ficción difiere de aquel otorgado por Zola y conlleva una apropiación diversa del modelo: el determinismo es reemplazado por el fatalismo, conceptos rigurosamente discriminados por Zola²⁷. Las acciones de Genaro se revelan así como necesarias, inmodificables e independientes de sus condiciones, y el texto se presenta como una explicación científica de la superioridad de la clase dirigente y la fundamentación del *statu quo*. La tesis en la que se apoya Cambaceres es la ley férrea de la herencia, que hace de Genaro el portador *en la sangre* del vicio congénito y la improbidad moral de su progenitor²⁸, y que condiciona todo el desarrollo del personaje: “Y víctima de las sugerencias imperiosas de la sangre, de la irresistible influencia hereditaria, del patrimonio de la raza que fatalmente con la vida, al ver la luz, le fuera transmitido, las malas, las bajas pasiones de la humanidad hicieron de pronto explosión en su alma” (p. 59).

La novela esquematiza el azar y la complejidad de la metrópolis y organiza un patrón de oposiciones que la hacen legible (Moretti, 1999). Las fronteras trazadas en *En la sangre* frente al problema de la conformación nacional son, de esta manera, aquellas entre lo sano y lo enfermo, y estas se proyectan a un sistema binario que asigna a cada uno de los lados de estas fronteras valores contrapuestos: lo espiritual y lo material, lo moral y lo amoral, lo legal y lo ilegal. La transgresión de esos límites implica el peligro de la contaminación, y la ciudad moderna, descrita ya en *Sin rumbo* (1968: 59) como “putrúlagos social”, “ámbito corrompido (...) del contacto infectivo de los otros”, se figura como el espacio

²⁷ Zola (2002: 69) distingue los conceptos en *La novela experimental*: “no somos fatalistas, somos deterministas, que no es en absoluto lo mismo. Claude Bernard explica muy bien estos dos términos: «Hemos dado el nombre de determinismo a la causa próxima o determinante de los fenómenos. No actuamos nunca sobre la esencia de los fenómenos de la naturaleza, sino solo sobre su determinismo, y por el hecho de que actuamos sobre él, el determinismo difiere del fatalismo, sobre el cual no se puede actuar. El fatalismo supone la manifestación necesaria de un fenómeno, independiente de sus condiciones”.

²⁸ En la madre de Genaro se observan otras características, físicas y no morales, que podrían conformar la “inferioridad” del protagonista y que marcan su cuerpo: su debilidad física, vinculada a la tuberculosis que padece: “Y en su calenturienta exaltación de tísica, como si idealizara su mal los sentimientos de su alma a medida que demacraba las carnes de su cuerpo...” (p. 50).

privilegiado en el que esta amenaza, encarnada en la figura del advenedizo, puede realizarse.

Itinerarios

Las sucesivas reubicaciones en el mapa de la ciudad que Genaro describe (del conventillo de la calle San Juan a la “calle de Chile afuera, entre San José y Ceballos” [p. 48], al Hotel Ancla Dorada, en la calle Cangallo, actual Juan Domingo Perón) son acompañadas por la reproducción del itinerario convencional de los integrantes del grupo al que quiere pertenecer (Laera, 2003: 232): la asistencia al teatro Colón, la aspiración de inclusión al Club del Progreso, la comida en el Café de París, los paseos por Palermo y las calles Florida y San Martín.

El teatro Colón, situado entonces en Rivadavia y Reconquista, es el enclave central en el que proponemos leer, a través de la individualización de dos momentos, el pasaje del advenedizo de *afuera* hacia *adentro*. Mientras en una primera instancia Genaro celebra reuniones en el exterior del teatro, que forman parte de su



Calle Florida, Buenos Aires, 1888. Samuel Boote. Archivo General de la Nación.

“vida andariega de pilluelo” (“Era, en las afueras de los teatros, de noche, el comercio de contra-señas y de puchos. Toda una cuadrilla organizada, disciplinada, estacionaba a las puertas del Colón”, p. 34), en un segundo momento el protagonista, ya admitido en el hogar de la familia de Máxima, visualiza desde el interior del Colón a quienes se encuentran fuera, “la chusma de pilluelos, traficantes de contraseñas, pululaba en media calle” (p. 126). La transición se completa en un palco del teatro por medio de la violencia sexual que asegurará su ingreso forzado a la familia patricia.

Al itinerario que Genaro describe en la ciudad, que va de los márgenes al centro y que signa su ascenso social (su movimiento de afuera hacia adentro), le corresponde un descenso moral, o más bien la manifestación progresiva, para sí y los demás, de la inmoralidad heredada.

En *En la sangre*, con el acceso de Genaro al Colegio Nacional y sucesivamente a la universidad, se dibuja en la educación otra posibilidad de ascenso del advenedizo. Pero allí donde la novela podría convertirse en una novela de aprendizaje, dado que expone el desarrollo de la infancia a la adultez de su protagonista, lo que se encuentra es el recorrido inverso. Las fallas del sistema educativo por su amplia accesibilidad no constituyen el eje central de la mirada crítica de Cambaceres, sino la nulidad de los procesos estatales de inclusión, en tanto existe en Genaro una incapacidad intelectual y una inferioridad moral congénitas que la formación no puede modificar. A la educación, Genaro opone la ética utilitarista²⁹ y el relativismo moral (“No estaba sujeta a reglas fijas la moral; el bien y el mal eran relativos”, p. 75) que lo llevarán al delito: el robo de la bolilla que le permitirá aprobar el examen final; también opone a la educación la astucia (“la astucia felina de su raza, su único bagaje intelectual”, p. 65). En dos aspectos específicos, además, Cambaceres centra su narración escolar de Genaro para constituirlo en un *otro*: la superstición frente al discurso científico y la ineptitud para el uso de la palabra pública, que en la coalición del 80 mantiene un vínculo directo con las prácticas de la literatura, como *causerie*, y de la política, como oratoria. El advenedizo se reconoce así diverso, externo a la nación: “¡Ah, no ser él como eran otros que conocía!... ¡Llenaban esos la Universidad con sus nombres, no parecía sino que en todos ellos toda una generación se encarnara, *que el porvenir de la patria se cifrara solo en ellos...*” (p. 65, cursivas nuestras). La nacionalidad, parece hacer admitir Cambaceres a su propio personaje mediante el empleo del discurso indirecto libre, no puede ser creada o infundida, sino solamente transmitida como herencia de padres a hijos.

²⁹ La ética utilitarista se identifica acertadamente con la modernización. Genaro queda así asociado a valores modernos y censurables: “marchaba con su siglo, vivía en tiempos en que [...] todo lo legalizaba el resultado” (p. 76).

El teatro del mundo

Ya en *Pot-pourri* se presenta, al interior de la clase, el problema de las representaciones, entendidas como figuras o imágenes que sustituyen a la realidad, en los sucesos de carnaval, la farsa de la política y la infidelidad matrimonial de Juan y María. En *En la sangre* emerge con Genaro la figura del simulador, asociada a la del inmigrante advenedizo: “poseía el don de sustraerse a las miradas ajenas, de disfrazar (...) el árido vacío de su cabeza, no faltaba quien dijera de él que también tenía talento... talento, él (...) imbéciles, el único talento que tenía él era el de engañar a los otros haciendo creer que lo tenía” (p. 65).

La categoría de la simulación es un objeto indagado desde la sociología y la criminología modernas por José Ingenieros en *La simulación en la lucha por la vida* (1902) y por José Ramos Mejía en *Los simuladores del talento en las luchas por la personalidad y la vida* (1904), y constituye una transposición de las nociones del darwinismo a la sociedad. A diferencia de la imitación, que significa reproducir una conducta en relación a un modelo, hacer, a partir de una buena o mala acción, otra realmente mala o buena, la simulación y la disimulación remiten a “las apariencias exteriores de una cosa o acción [que] hacen confundirla con otra” (Ingenieros, 1956: 22).

Si bien Ingenieros sostiene que la simulación es universal, que “todos, buenos y malos, se ven obligados a simular”, en ella se deposita la posibilidad de “la supervivencia de individuos inferiores, débiles y degenerados de toda clase” (Ingenieros, 1956: 24). En una obra que intenta distinguir entre los talentosos hereditarios y los impostores, Ramos Mejía realiza una observación similar: “Nunca es más animal el hombre que cuando se defiende así, buscando en la simulación la fuerza de su impotencia” (Ramos Mejía, 1904: 6).

La selección invertida, *a rebours*, señalada por Ingenieros y el elemento atávico subrayado por Ramos Mejía, y vinculado a la criminalidad, son los peligros del simulador que, años antes, Cambaceres reúne en el personaje de Genaro.

Dentro de la tipología establecida por Ingenieros, que distingue mesológicos, congénitos y patológicos, Genaro sería un simulador mesológico

astuto³⁰. De acuerdo con la caracterización provista, la simulación de esta clase es acentuada por las influencias del medio³¹ y la personalidad de estos individuos es una moralmente endeble y que “dado el propósito utilitario de la simulación, llega a zonas linderas de la delincuencia” (Ingenieros, 1956: 85). Este tipo de simulador tiene otro rasgo específico: su fisonomía no denuncia su interior.

Así, lo que también parece organizarse detrás de la categoría de simulación es el problema de la modernización urbana, la multitud y el anonimato: “para la muchedumbre anónima saber simular equivale a saber vivir” (Ramos Mejía, 1904: XI). Si “la cara no es el espejo del alma” (Ingenieros, 1956: 35), si en el advenedizo ya no es posible establecer una relación unívoca entre su exterior y su interior, ¿cómo reconocer, distinguir, discriminar en la ciudad moderna los elementos de la sociedad para regularlos? En *Pot-pourri* las preocupaciones de este tipo se habían dirigido al “hombre de color, negro, mulato o chino”, que posee “venas [que] parecen cloacas” (Cambaceres, 2001: 66) y cuya exterioridad no denuncia la impureza de sangre. En *En la sangre* esto diferencia a la primera generación de inmigrantes de la segunda, a Genaro de Esteban Piazza: frente a la marcada descripción del segundo, el primero jamás es retratado en la novela, su rostro se confunde en la muchedumbre. La pregunta de *quién es quién* atraviesa *En la sangre*; una pregunta de la cual se hará la literatura policial³², que contemporáneamente se encuentran escribiendo otros integrantes de la coalición.

En la representación de la nueva metrópolis que produce Cambaceres, y a diferencia de la Gran Aldea, se pueden falsear relatos de identidad y origen³³. Asimismo, los espacios de la ciudad se pueden franquear, irrumpir, transitar. En

³⁰ Según Ingenieros (1956: 84) este tipo sería “la encarnación del ‘vividor’”.

³¹ No existen rasgos de simulación en Esteban Piazza que permitan asociar esta conducta del protagonista a un elemento congénito.

³² En uno de los primeros relatos policiales, *La bolsa de huesos* (1896), de Eduardo Holmberg, aparece esta pregunta articulada con el tema del disfraz presente también en la prosa de Cambaceres: en el policial de Holmberg, el investigador debe establecer la identidad del criminal (Antonio Lapas) y desenmascarar su verdadera identidad (Clara), dado que el asesino es una mujer que se disfraza de hombre y se infiltra así en la universidad.

³³ La verificación de dichos relatos está sujeta a otra lógica de la ciudad moderna: el azar, que puede crear encuentros imprevistos, como el que tiene lugar en el capítulo IX en el mercado, y que rectifica la identidad de Genaro ante su grupo.

En la sangre, no obstante, parece diseñarse un mecanismo para detener el avance de la invasión, el ascenso ilimitado de los advenedizos.

Trayectorias

Para encontrar las claves de detección del advenedizo en la última narración de Cambaceres, debemos remontarnos a la primera. En *Pot-pourri*, novela en la que el narrador y protagonista deposita su mirada en el interior de su propia clase, la ciudad es entrevista solo a través de los ámbitos privados y de socialización. Dado que es un relato pensado hacia adentro, en el que todos participan de los mismos espacios de consagración, es por medio de la ubicación de los personajes en el eje histórico de la ciudad que se les otorga una descripción. En el capítulo XIV, en el Club del Progreso, Buenos Aires sirve para establecer, aun en los festejos de carnaval, la identidad de los integrantes de la “*high-life*”. Al referirse a “un tipo notable” (Cambaceres, 2001: 99), el narrador lo retrata de la siguiente forma: “Astro brillante y luminoso, apareció en el horizonte con la caída de la tiranía, describió su eclipse por el firmamento durante la segregación de Buenos Aires y se eclipsó con la jornada de Pavón” (Cambaceres, 2001: 100).

En *En la sangre*, novela que piensa los pasajes de afuera hacia adentro de la clase, el Club del Progreso es el único recinto que niega su admisión a Genaro. Frente al anonimato de la ciudad, el Club es el espacio que opera aún con la dinámica social de la Gran Aldea, de “la *high-life*, aquí donde todos nos conocemos” (Cambaceres, 2001). En él nos proponemos leer el *mecanismo de detención del avance del advenedizo*: este reposa *no en el mapa de la ciudad, sino en su memoria*. Los socios fundadores del Club aceptan solo a quien pertenece “al circuito de familias salvajes-unitarias del sitio del 53” (p. 105), localizan la inscripción familiar en el decurso histórico y político de Buenos Aires. De esta manera, lo que permite identificar al advenedizo en la ciudad no es el *itinerario* sino la *trayectoria*, en el doble sentido del término con el que el mismo Cambaceres juega en el fragmento de *Pot-pourri* citado: “línea descrita en el

espacio por un cuerpo que se mueve” y “curso que, a lo largo del tiempo, sigue el comportamiento o el ser de una persona, de un grupo social o de una institución”.

Genaro solo será aceptado como miembro una vez que, unido en nupcias a Máxima, haya fundido su genealogía con la del padre de su esposa, un “perseguido por Rosas, emigrado el año 40, antiguo oficial de Lavalle” (p. 138). El advenedizo se instala en el seno del patriciado de este modo, por medio de la alianza matrimonial. Del ingreso a la ciudad al ingreso a la familia y a la nación: en este recorrido que se dibuja en la novela puede observarse cómo, de acuerdo con la obra de Cambaceres, las permeables fronteras exteriores de la metrópolis facilitan el acceso a la familia (institución en la que se deposita, en esta y otras novelas del autor y del período, la sanidad de la nación) debido a la hospitalidad patricia y a la vulnerabilidad de sus mujeres. Las mujeres adquieren así en *En la sangre* un papel fundamental en el proceso de preservación de la clase y la identidad nacional, papel que no se centra en el espacio público, al que la mujer hace su ingreso con la modernización, sino en el privado y doméstico. Lo que se demanda, como señala uno de los personajes de *Pot-pourri* (2001: 36), es que “se cierren al intruso las puertas del hogar cuya santidad profana”, es decir, el repliegue hacia una endogamia de clase.

“¡Te he de matar un día de estos, si te descuidás!” (p. 181): el final de la novela exhibe la realización última de la violencia y la avaricia que Genaro ha adquirido de su padre. La amenaza del bien de la patria, mediante la especulación con las tierras que lleva adelante el protagonista y que anticipa los procesos que más tarde quebrarán la economía del país, se une al atentado contra la propia familia. En el desenlace del texto se vislumbra la repetición de su comienzo; así como en el inicio se proyectan las características de Esteban Piazza en Genaro, el hijo recién nacido, en su conclusión se vislumbra, en el hijo concebido con Máxima, la herencia de los rasgos del progenitor y, con esto, la decadencia del linaje familiar y nacional.

En *Sin rumbo*, Andrés había encontrado en la estancia el camino perdido: el campo representaba el espacio de profilaxis frente a lo urbano, el hallazgo de los valores tradicionales y realización de una vida socialmente productiva que había sido imposible en la ciudad. En el recorrido de este protagonista, Cambaceres anticipa los desplazamientos críticos que tendrán lugar tras 1910, cuando –pocos años después del Centenario y tras el panhispanismo y las relecturas de los poemas de José Hernández realizadas por Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones–

los cimientos del nacionalismo étnico-lingüístico se levanten, en el relato de un pasado fundacional que el inmigrante no podía convocar, sobre la figura ya desaparecida del gaucho, en el espacio de la pampa. Estas nuevas narraciones serán escritas por la literatura criollista.

Bibliografía

Fuentes primarias

- ARGERICH, Antonio (1984), *¿Inocentes o culpables?*, Buenos Aires, Hyspamérica.
- CAMBACERES, Eugenio (1968), *Sin rumbo*, Buenos Aires, CEAL.
- (1984), *Pot-pourri / Música sentimental*, Buenos Aires, Hyspamérica.
- (2005), *En la sangre*, Buenos Aires, Losada.
- (2001), *Pot-pourri. Silbidos de un vago*, Barcelona, AGEA/Sol 90.
- CANÉ, Miguel (2006), *Juvenilia*, Buenos Aires, Colihue.
- INGENIEROS, José (1956), *La simulación en la lucha por la vida*, Buenos Aires, Elmer.
- RAMOS, José (1904), *Los simuladores del talento en las luchas por la personalidad y la vida*, Buenos Aires, Lajouane.
- ROCA, Julio A. (1980), “Discurso ante el Congreso al asumir la presidencia”, en Tulio Halperín, *Proyecto y construcción de una nación, Argentina 1846-1880*, Caracas, Ayacucho.

Bibliografía crítica

- BADANO, Alcira (1998), “Introducción”, en *Los prosistas del 80*, Buenos Aires, Colihue.
- BALIBAR, Etienne, e Immanuel Wallerstein (2008), *Raza, nación y clase*, Madrid, Iepala.
- BERNAND, Carmen (2000), *Historia de Buenos Aires*, San Pablo, FCE.

- BERTONI, Lilia A. (2001), *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas*, Buenos Aires, FCE.
- CANÉ, Miguel (2006), *Juvenilia*, Buenos Aires, Colihue.
- CASTRO, Américo (1957), "Introducción", en M. Cané, *Juvenilia* (edición crítica por Américo Castro), Buenos Aires, Estrada.
- GORELIK, Adrián (2004), *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires (1887-1936)*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmas.
- GUSDORF, George (1991), "Condiciones y límites de la autobiografía", en *Suplementos Anthropos*, n.º 29, pp. 9-18.
- HOBBSAWM, Eric (1991), *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica.
- JITRIK, Noé (1982), *El mundo del Ochenta*, Buenos Aires, CEAL.
- LAERA, Alejandra (2003), *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Buenos Aires, CFE.
- LEJEUNE, Philippe (1991), "El pacto autobiográfico", en *Suplementos Anthropos*, n.º 29, pp. 47-61.
- LIERNUR, J. Francisco (1993), "Una ciudad efímera. Consideraciones sobre las características materiales de Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XIX", en J. F. Liernur y Graciela Silvestri, *El umbral de la metrópolis*, Buenos Aires, Sudamericana.
- LUDMER, Josefina (1993), "Introducción", en M. Cané, *Juvenilia y otras páginas argentinas*, Buenos Aires, Austral.
- MOLLOY, Sylvia (2001), "Una escuela de vida: 'Juvenilia' de Miguel Cané", en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México (D. F.), FCE.
- MORETTI, Franco (1999), *Atlas of the European Novel*, Londres, Verso.
- MUSCHIETTI, Ulises (2006), *La casa municipal. Historia de la sede del gobierno porteño*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- NOUZEILLES, Gabriela (1997), "Ficciones paranoicas de fin de siglo. Naturalismo argentino y policía médica", en *Hispanic Issue*, vol. 112, n.º 2, pp. 232-252.
- (2000), *Ficciones somáticas*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

- ONEGA, Gladys S. (1982), *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*, Buenos Aires, CEAL.
- PÁEZ, Jorge (1970), *El conventillo*, Buenos Aires, CEAL.
- PRIETO, Adolfo (1982), *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, CEAL.
- RAMOS, Julio (2003), *Desencuentros de la modernidad*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- RODRÍGUEZ-ALCALÁ, Hugo (1980), "En el 'centenario' de la Generación del 80: Releyendo *Juvenilia*", en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. I, Bulzoni Ed., pp. 875-881.
- ROJAS, Ricardo (1960), *Historia de la literatura argentina. Los modernos*, Buenos Aires, Kraft.
- S/A. (1964), "Miguel Cané", en *Juvenilia*, Buenos Aires, Eudeba.
- SANGUINETTI, Horacio (2000), "Miguel Cané, educador y legislador", en *Boletín de la Academia Nacional de Educación*, n.º 44, Buenos Aires, pp. 15-24.
- TESTA, Beatriz, y Ana María Wiemeyer (2006), "Introducción", en M. Cané, *Juvenilia*, Buenos Aires, Colihue.
- VIÑAS, David (2005), "Cané: miedo y estilo", en *Literatura argentina y política: I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- ZANETTI, Susana (1994), "Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)", en *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, vol. 2: Emancipação do discurso (Ana Pizarro, comp.), Sao Paulo, Memorial da América Latina-Unicamp, pp. 489-534.
- ZOLA, Émile (2002), *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*, Barcelona, Península.

<h1>4</h1>	LA MODERNIDAD EN BUENOS AIRES. ROBERTO ARLT: EL ARQUITECTO DEL MAL
	Zenda Liendivít

Estética y Modernidad

Desde su origen la ciudad industrial estuvo ligada a la idea del mal. Indudablemente, había algo en el mecanismo de la modernidad que al mismo tiempo que auguraba un progreso ilimitado también se empeñaba en arrojar poderosas sombras. El mal, como expresión estética, se constituyó no solo en una fuerza creadora sino también en una potencia cuestionadora de la realidad, mostró las imposibilidades del sujeto moderno y, a partir de allí, abrió múltiples caminos para acceder fuera de los discursos hegemónicos a otro tipo de conocimiento acerca del hombre y de su hábitat, de esa ciudad que lo formaba y lo conformaba.

La idea del mal ligada a la metrópolis es algo que, sin embargo, se mantuvo mucho más allá de cualquier solución urbanística o arquitectónica. Extraer del mal metropolitano su potencial creador fue tarea no de urbanistas o tecnócratas sino de los que justamente, por motivos de sensibilidad, padecían el vacío dejado por una extrema racionalidad científica, que no pudo o no supo absorber el caos de la mezcla y sobre todo el olvido de todo aquello que al fin de cuentas constituía la vida fuera de los principios del maquinismo. E. A. Poe lo entendió de inmediato. En su relato *El hombre de la multitud* retrata al nuevo sujeto moderno, perseguidor y perseguido, rodeado, incomunicado y mercantilizado en la masa, incapaz de percibir al otro, al prójimo, e imposibilitado de darse cuenta de esta misma incapacidad. La conciencia clara recién llega en la convalecencia, ese estado que le permite al intelecto ir más allá de lo habitual y observar y desmontar la multitud londinense bajo la luz de las lámparas: hombres-autómatas, estratificados por sus trajes y conductas,

que circulan, gesticulan, se desplazan y reaccionan como engranajes de una gigantesca maquinaria. El cuerpo extrañado de sí mismo percibe con horror el engendro que había generado esta nueva metrópolis, el *genio del crimen perfecto* representado en el viejo vagabundo, un hombre que no puede vivir sin la multitud pero que tampoco puede hacer ya experiencia de ella.

Pero el horror y el espanto en Poe trabajarán sobre la memoria del cuerpo para que este exprese, como también en Artaud, lo que para las palabras y la razón resultaba imposible. En esa Londres de mediados del siglo XIX donde la industrialización estaba haciendo estragos, había secretos que definitivamente no permitían ser revelados, por lo menos no desde los discursos que ella legitimaba. La modernidad no solo estaba allí ofreciendo mercancías, nuevas formas de ocupación del suelo, multitudes y todo tipo de productos derivados de la técnica. Había surgido un sujeto que de ahora en adelante deberá moverse, siempre moverse, para no ser alcanzado. Un nómada eterno para el que instalarse sería integrarse a la maquinaria que terminaría por deglutirlo. Curiosamente, el burgués también padecería este movimiento obligado, aunque de sentido contrario: Sedlmayr afirma que la idea de la casa como máquina de habitar, sobre todo en el primer momento de la modernidad industrial, implica también la idea de lugar de tránsito, una estadía corta para luego seguir funcionando dentro de la ciudad. Un espacio fugaz para un tiempo que, como lo anticipara Heidegger, tendía a volverse solo velocidad.

Pasado y presente, sin embargo, van a morir como también morirá la frágil París de Baudelaire –cosa muy cierta pues unos años después la ciudad medieval caía bajo las ordenanzas de Haussmann. La Baltimore de Poe estaba muy lejos de ser Londres, que en 1850 contaba con alrededor de dos millones y medio de habitantes. Chicago lo fue unas décadas después, cuando renació del monumental incendio de 1871 poblada de rascacielos de acero y vidrio, con Louis Sullivan y la Escuela de Chicago pregonando aquello que luego se convertiría en un dogma y donde se asentaría la estética moderna: *la forma siempre seguirá a la función*. Berlín, Viena, Glasgow, Moscú, Hamburgo, San Petesburgo, Nueva York y claro, Buenos Aires un tiempo más adelante, ya irían presentando las características que imponía y exigía este primer capitalismo tecnológico. Un uso financiero, económico, social pero también policial del suelo. La numeración en las casas, el correo postal,

la fotografía, los horarios públicos de arribo y partida de carruajes, son algunas de las técnicas de control espacial, citadas por Walter Benjamin en su obra sobre Baudelaire, que empezaron a surgir a mediados del XIX y que, intentando contrarrestar el peligroso anonimato en el que había caído el hombre en la multitud, dificultaban precisamente al asocial, al *flâneur*, al dandy y a todos los "inútiles" que sobrevivían de épocas anteriores, buscar refugio en calles y pasajes, y sentirse como en casa –el burgués, en cambio, realiza el movimiento contrario: su fuga es hacia el interior doméstico en busca de la identidad perdida afuera. Un tipo de planificación urbana cuya columna vertebral estaba constituida por anchas arterias, bulevares, ensanches, diagonales, vías férreas, que organizaban la vida en la ciudad *ideal*, que la articulaban al resto del territorio. Y que indefectiblemente producían esas contraciudades fundadas por el mal y que solo la sensibilidad poética, artística o la agudeza del pensamiento podían percibir como material estético. El hombre común no alcanzaría a descifrar las fundaciones, y las oscuridades, de ese espacio que lo deslumbraba por su vertiginosidad y movimiento. Iría amoldando su cuerpo y sus percepciones a una enloquecida carrera hacia el futuro promisorio y a un reloj dictador que lo volvía pasado a cada instante, mientras las consecuencias indeseadas de aquella mezcla, la que irremediablemente pondría en contacto al deshecho con la utilidad, tendrían siempre el sentido del contravalor. En el nuevo orden social surgido en estas incontrolables metrópolis, habría triunfadores, fracasados y una multitud ubicada en una especie de zona gris, siempre misteriosa, siempre cambiante, a la que se denominaría *masa*, y estas categorías se moverían exclusivamente en el plano económico para desde allí imponer sus dogmas y mandamientos a todos los otros órdenes de la vida. La forma siempre seguiría a la función, por lo que estos hombres metropolitanos tendrían el cuerpo y el alma configurados de acuerdo a su función de artefactos o mercancías, que como tales se reproducirían en serie, siempre al borde del descarte por los modelos nuevos –estos hombres comunes que, para Baudelaire, constituían una nueva forma de heroicidad porque debían afrontar, precisamente, la catástrofe de la modernidad.

El hombre singular sería la excepción cada vez más notoria dentro de un mecanismo que aspiraba a la universalidad, haciendo caso omiso a las cuestiones geográficas, étnicas, climáticas, históricas de cada región donde arribaba con

pretensiones mesiánicas. Las primeras vanguardias, las que actuaron como punta de lanza hacia fines del XIX contra el desmesurado protagonismo que había subordinado las inquietudes estéticas a la técnica o al historicismo académico, buscaron en la naturaleza, en las culturas arcaicas, en lo sagrado y lo fantástico, un nuevo arte que conciliara con el espíritu industrializado de la época. Conciliación obligatoria puesto que era la técnica la proveedora de aquellos elementos que posibilitaban la fluidez, la plasticidad, la luz, el misterio y el movimiento en obras como las de Víctor Horta, Wagner, Hoffmann, Gaudí, Van de Velde y otros. Estos modernismos priorizaron el arte, rindiéndole culto a la técnica. La técnica, sin embargo, descubrió que no necesitaba al primero y se lo sacó de encima, lo remitió a la esfera autónoma, la que tanto defenderían luego las vanguardias siguientes, y la arquitectura pasó a ser patrimonio de técnicos, constructores, industriales y financistas, con apenas un fugaz esplendor en las primeras obras del Movimiento Moderno. Le Corbusier, en el rol de profeta de la nueva religión surgida al fragor de las máquinas, sostenía que si los obreros vivían en casas y ciudades bien proyectadas se olvidarían de la revolución y otras ideas molestas para el pujante sector industrial. Arquitectura o revolución: la razón lógica, llevada a su extremo rigor, otorgaría la forma perfecta, útil, adecuada y bella para las nuevas necesidades mundiales. La razón se había estetizado y la estética se había vuelto mensurable y trascendente. Y en ese peligroso trasvasamiento de esferas –ciencia, belleza, religión y moral–, la idea de salvación a través del cálculo, la técnica y el mercado se extendía como una de las premisas fundamentales de cualquier ciudad que aspirara a metrópolis.

Los alcances del racionalismo de las primeras décadas del siglo XX en las esferas del arte y de la vida se asemejaban bastante a los umbrales a los que llegaban Dupin y Legrand, los *geniales* detectives de Poe. Una racionalidad que de tan extrema se acercaba peligrosamente a la locura o a la magia, y donde los portadores de aquella capacidad estaban destinados inevitablemente a la soledad, una raza de súper hombres y esclarecidos que se alejaba de la manada para precisamente pensar y resolver lo que a los saberes mecanizados por la repetición se les pasaba por alto. Esclarecidos, solitarios y de alguna manera ancestros de tantos otros que vendrían en el futuro ya no para resolver crímenes sino para

planificarlos. El *art déco* en la arquitectura tuvo tal vez una visión anticipatoria: sustentado también en la línea recta y los volúmenes puros, influenciado en parte por el cubismo y la secesión austriaca, no olvidó sin embargo incluir quiebres, planos desdentados, retiros y escalonamientos –esos que el *sprit nouveau* ridiculizaba por falta de "utilidad"–, que arrojaban claroscuros sobre las fachadas y generaban siempre un movimiento inquietante, como una suerte de extrañamiento de la geometría misma. No por casualidad la estética *déco* estuvo íntimamente relacionada con el cine del expresionismo alemán y con el futurismo, donde razón, locura y desgarró entretejen la trama en la que se asentarán los oscuros años por venir.

Planificar, urbanizar y construir serán los procedimientos con los que la maquinaria arquitectónica de la modernidad aspirará a controlar a las masas a través del espacio geográfico, garantizándose también el control de todos aquellos otros espacios necesarios para la reproducción de este primer tecnocapitalismo. En el arte, el pensamiento y el lenguaje siempre habrá, como en la ciudad, un centro y una periferia, habrá una cultura alta y una cultura de masas, pensadores canónicos y excomulgados, una lengua oficial y una degradada. Y esta planificación integral de la vida será la mejor manera de grabar a fuego los nuevos valores de la época, valores que tendrán que ver con masas domesticadas para evitar nuevas comunas y gustos digitados para crear, en un espacio acotado, controlado y parcelado según los intereses de turno, una clientela en deuda perenne, fascinada y cautivada con cadenas de extremos siempre invisibles.



La modernidad de las masas... Público frente al Congreso Nacional, 1924. Buenos Aires. Foto: Archivo General de la Nación.

En este contexto, las diferentes formas de configurar la realidad desde el desecho, el detalle microscópico, la *radiografía*, el horror, la enfermedad o el inconsciente estarán de alguna forma construyendo un nuevo espacio abierto a la diferencia. Si Baudelaire jamás describe a París, ni nombra a las masas en forma directa (recién lo hará en sus poemas en prosa); si los tiempos que cita —a decir de Proust y citado por Benjamin— son siempre singulares y no la horda de minutos productivos; si busca las *correspondencias* entre el caótico latir metropolitano, los movimientos de la técnica y las ondulaciones del alma, no es solo porque recorre el barroco artificio de la alegoría sino porque es la manera de que su arquitectura poética se ubique en un estado complementario y no en una equívoca oposición a una totalidad cerrada y hostil. Complemento no porque completara una unidad, sino a la manera que lee Benjamin la obra de Kafka, como acceso a ese estado de suspensión e imposibilidad en el que se mueve el sujeto moderno, a esa precaria zona intermedia que habla Franco Rella, para constituir desde allí una apertura al devenir y a la diferencia, a lo que siempre habrá que darle forma. Lo maldito estaría pasando en limpio el trabajo sobre el cuerpo, el conocimiento de sí y las posibilidades de la mirada que los otros discursos y representaciones dictados por la razón y el poder habían negativizado. El mal *in crescendo* en Baudelaire y en Roberto Arlt, el tiempo y el azar en Proust, la estupidez en Flaubert, la indeterminación en Kafka, los gritos del cuerpo en Artaud, las iluminaciones profanas en Benjamin, las *radiografías* de Martínez Estrada, el cuerpo en Nietzsche, el erotismo y el mal en Bataille, las formas de la imposibilidad en todos ellos y tantos otros, estarían develando las fundaciones que soportan al final de cuentas los discursos del progreso, los mitos de la técnica, el tiempo tensado hacia adelante, el carácter emancipatorio de la máquina, la moda, el eterno retorno de lo nuevo y el espacio que muta a cada paso para garantizarse su propia reproducción — movimiento independiente, paradójicamente, del tiempo y las épocas. Conforman una mirada diferente pero a la vez son conformadas por esa modernidad que los fascina y que los atrapa en un tejido en el que, al decir de Benjamin, siempre correrán el peligro de perderse en el revés de la trama. Rella señala, por ejemplo, la diferencia que existe en el tratamiento de la enfermedad entre Mann por un lado y Nietzsche y Kafka por el otro. Mientras en el primero constituye un fin en sí mismo,

un estado casi de gracia, la verdad secreta que posee la realidad y la alternativa para negar el progreso –representado en la salud–, en los otros dos es tan solo una instancia para ir más allá, una zona de paso, un estar de vuelta luego de haber recorrido el horror, el exceso, la decadencia, el tedio y la nada. Una suerte de sobredosis de metropolización para recién después elaborar nuevos horizontes de sentidos. Y, por qué no, de pensar nuevas formas de habitar y construir otras ciudades.

El espacio que se está metropolizando es el que a la vez va a generar la coexistencia del tiempo nuevo y lo anterior. Seres que recuerdan y añoran ciudades que nunca existieron, como le pasa al primer Borges, y que sienten las transformaciones en el propio cuerpo. Un cuerpo que deberá moverse entre sombras nuevas, tránsito veloz, máquinas, voces foráneas y nostalgias por un tiempo pasado y heroico. Como todo momento de cambio, en el que lo nuevo necesita los extremos para consolidarse, hasta los mínimos detalles adquieren en la metrópolis una fuerte carga simbólica. La horizontalidad pasa a convertirse en chatura y todo lo que posibilite ver una "luna de enfrente" resultará enemigo de los nuevos tiempos. La línea horizontal, tan cara al arte clásico, tendrá su contrapartida en la búsqueda casi desesperada de las alturas, así como la desmaterialización de los muros pesados implicará que ya no hay verdades eternas e inmutables. El cielo se nos puede caer sobre la cabeza en cualquier momento, dice Artaud, y recordar esto es deber del arte. Pero también de la arquitectura. Una vida transparente y fugitiva, sin las certezas arcaicas y lanzada al vértigo de lo nuevo, de la moda y de la muerte, pero principalmente sin las viejas restricciones que imponían las fuerzas naturales. Así, Mies van der Rohe construye espacios suspendidos que fluyen y desafían, a fuerza de vidrio y acero, las leyes de la gravedad y los límites con el exterior; Le Corbusier desprende su arquitectura del suelo a través del uso de pilotes y enfrenta con líneas rectas y volúmenes puros y blancos al caos representado en la naturaleza; Gropius deposita su fe en la fusión del arte y la vida con la técnica, pero sobre todo con los procesos de industrialización; Bruno Taut imagina coloridas bóvedas de cristal donde la naturaleza por fin se ha tecnificado o la técnica por fin se ha convertido en segunda naturaleza; Loos equipara la belleza del alma con la pureza formal, moralizando la estética y confinándola al terreno de la utilidad. Y

Wright relaciona geografía, naturaleza e individualidad, constituyéndose en el arquitecto que mejor entendió en América lo que se había desatado en Europa.

Pero si Haussmann tira abajo la ciudad medieval, y trata en lo posible de uniformar París con una serie de cortinados grises donde más que el pasado lo que se da cita es la fantasmagoría de un poder que hay que resucitar a través de recursos lingüísticos atrofiados, en Buenos Aires se tira abajo casi todo lo que recuerde el pasado colonial porque la idea justamente es carecer de pasado. Más allá de los aires italianizantes y afrancesados primero, vanguardistas después, la cuestión será conformar un espacio metropolitano donde la memoria –memoria no solo colonial sino aún más allá, memoria de lejanía, de infinito, de vacío, de pampa fuera del tiempo– no incomode para favorecer la recepción de lo nuevo. Que indefectiblemente siempre vendrá de afuera, incluidas las miradas del mal. Y mientras Le Corbusier definía a Buenos Aires en 1928 como una ciudad sin esperanzas, los habitantes verdaderamente desesperanzados y singulares de esta metrópolis desentrañaban la podredumbre donde se fundaba la euforia, descorrían las máscaras para encontrarse que detrás de ellas no había nada. Para Ezequiel Martínez Estrada, Buenos Aires es la cabeza decapitada de un cuerpo inerme, un bosque de símbolos muertos que representan los síntomas de esa enfermedad mortal que crecía, se agrandaba y debilitaba las fundaciones de un edificio que solo puede simular estar vivo, vivir sin cabeza o respirar sin un cuerpo. A diferencia del optimismo de pensadores como Guglielmini, que rescata el potencial de las tensiones entre el espacio, el vacío y la nada como forma de salvación, para Martínez Estrada el vitalismo ya no estaría en ningún lado. El mal estaba en el origen y sobre ese origen maldito de un mestizaje a fuerza de sangre y supresiones, se había construido una pampa metropolizada y una metrópolis donde se agazapaba, y de tanto en tanto centelleaba –como en la noche ciudadana–, una pampa mortuoria. En la Buenos Aires destructora de poesía de Martínez Estrada, no habrá un Baudelaire o un Whitman que estetizen el mal o canten a la nueva nación pujante. Habrá márgenes para que exista un centro y el cuerpo, el mal y el maldito para que, de alguna forma, la razón, la lógica mercantilista y el eficientismo alimenten la compleja maquinaria.

Buenos Aires, la metrópolis

Poseer tierra era poseer ciudades que se edificarían en lo futuro, dominar gentes que las poblarían en lo futuro. Lo demás no tenía valor. La tierra fue bono de crédito, haciendas que se multiplicarían fantásticamente en lo futuro para la esperanza: ésta su hipoteca

Radiografía de la Pampa / EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA

Esos barrios, de casas amontonadas, de salas divididas en dos partes, donde en una trabaja el sastre y en la otra se apeñusca la familia, son mis tierras de predilección. Allí se desenvuelve la vida dramática, la existencia sórdida...

El crimen en el barrio – Aguafuertes porteñas / ROBERTO ARLT

La ciudad como concepto e ideal de realización plena, de salvación, de esplendor o de solución estratégica está presente ya desde la época de la conquista y la colonización. Ezequiel Martínez Estrada, en *Radiografía de la Pampa*, afirma que, para sortear el sentimiento de vacío que le provocaba al conquistador la visión de un continente inexplicable, era más fácil imaginar una *Trapalandia*, ciudad de césares indígenas, fastuosa y proveedora de metales y piedras preciosas, que funcionara casi como por arte de magia, a fundar un espacio para poblarlo. Sin embargo, prosigue, cuando los territorios no ofrecían estas riquezas, la posesión de la tierra, y la posibilidad de fundar ciudades a futuro, constituyó una señal de poder y jerarquía. Sostiene también que mientras en Europa la posesión de la tierra era una forma de emparentarse con el pasado, un eslabón genealógico, en el sur de América constituía una forma de entrar al futuro a través de la hipoteca de esta esperanza. De allí, la creación de todos los valores basados en el cálculo y los precios pero que tenía el fondo ficticio sustentado en la potencialidad, en la expectativa simbólica de lo que podría llegar a ser. La ciudad se constituye en la imaginación como reaseguro de un poder adquirido por la mera dominación que extiende al tiempo lo que ya se había logrado en el espacio.

La Buenos Aires de la década del '20 presenta los signos y los síntomas de toda ciudad moderna en crecimiento. El ideal liberal de la ciudad pequeña, con una forma preestablecida, y para pocos, quedó atrás hace tiempo; las masas pueblan las calles y la ciudad extiende sus límites hasta la Av. General Paz. Es el momento en



Diagonal Norte (1930, Buenos Aires), una calle muy presente en la obra de Arlt. Foto: Archivo General de la Nación.

que surgen los proyectos globales para una metrópolis cada vez más descontrolada tanto a nivel poblacional, y sus correspondientes colapsos edilicios y de infraestructuras, como a nivel social; hasta ese momento las intervenciones habían sido parciales y sin idea de totalidad, efímeros intentos por sostener un sistema privilegiado de posesión del suelo en manos de pocos e indiferente a los muchos que siguieron llegando hasta las primeras décadas del siglo XX. Buenos Aires ya no es el territorio de los sueños sino el de las pesadillas. O, mejor dicho, de las intensidades de ambos signos. Espacio de las posibilidades pero también del delito urbano; del progreso ilimitado y de la corrupción moral y espiritual; de la movilidad social así como de formas aberrantes de subsistencia. La ciudad está en franco proceso de desdibujamiento de sus perfiles anteriores: ni aldea ni colonia ni tranquila ciudad italianizada pueden resistir las alturas o todo el repertorio modernista que llega sin escalas desde Europa a través de los nuevos medios de comunicación, como revistas, filmes y periódicos, así como de la arquitectura importada. El arte nuevo que detesta la oligarquía criolla, como Alejandro Bustillo, al que adhieren las clases medias acomodadas y luego los nuevos ricos, no solo transmite una europeización del perfil urbano. Los diferentes estilos que se aplican como recetas en casas de rentas, viviendas unifamiliares y barrios enteros, así como en los nuevos temas surgidos con la sociedad de masas, implican una brecha entre los aires nuevos y las tradiciones constructivas porteñas, orientadas siempre a los grupos de poder tradicionales (así sean las casas patriarcales, con sus tres patios, el

aljibe y gallinero al fondo, las construcciones italianizantes o los academicismos europeos). La ruptura de la exclusividad del decir, también en la arquitectura, o la pérdida de la voz diferenciadora, genera la proliferación de discursos a los que, como los mismos estilos, será difícil rastrear sus orígenes. La cuestión que Roberto Arlt lee en Buenos Aires es esta falta de fundaciones conocidas en lo que circula pero también en lo que aparentemente está fijo: ni el lenguaje ni la arquitectura ni la ciudad aceptan ya a sus tradicionales dueños y se lanzan a la deriva de esa modernidad que mezcla, descarta, confunde y funde elementos muchas veces altamente combustibles.

*No hay que darse importancia con el destino. Soy enemigo de la Fatalidad.
No soy griego, soy berlinés.*

Berlín Alexanderplatz / ALFRED DÖBLIN

El espacio moderno, proyectado con las leyes del rédito y la especulación sobre la tierra, activo productor de clientes y clientelismos aún en las relaciones personales, afecta directamente al sistema de jerarquías otorgado por la posesión de la tierra y el apellido, aquella hipoteca de la esperanza contraída por el terrateniente para ejercer dominio sobre el futuro. A la vez, cambia la relación que el hombre tiene con su hábitat doméstico y con el urbano. La ciudad se vuelve ajena a todos pero a la vez se ofrece como accesible también para todos. El aristócrata y el inmigrante pobre, pasando por los sectores medios, sienten en el cuerpo la reconfiguración dada por las nuevas condiciones de metropolización. El primero, como Borges, añora en el tiempo un pasado mítico transfigurado, una premodernidad donde, al margen de la pureza ideal en todos los órdenes, él ocupaba un lugar referenciado tanto a nivel social como urbano. El otro, espera recrear lo perdido por la distancia y el viaje. En estos desfasajes, donde la arquitectura cumple un rol protagónico, ambos están buscando lo que la realidad concreta les niega pero que, de alguna forma, por ese pensamiento tan ligado a la ficción, propio de la modernidad, no deja de instaurarse como posible. Las estrecheces y miserias del conventillo, las habitaciones por un peso y las casas tomadas funcionan como la oscuridad, la mala ventilación y la desconexión extrañada de los grandes palacios franceses que la oligarquía porteña construye en

la zona norte a fines del XIX, o las asfixiantes casas de renta en las primeras décadas del siglo XX para los sectores medios. Y llevado al plano urbano, las multitudes que se agolpan en las calles constituyen una liturgia desacralizada donde se expresan la fe y la esperanza puestas en un espacio que se dimensiona hasta los bordes del mito. La arquitectura siempre va a resolver, y reparar, el problema teniendo en cuenta aquellas formas de concebir el espacio moderno por sobre cualquier historia previa, material o espiritual. La arquitectura universal que propone la Modernidad original, indefectiblemente, hombres universales que tendrán que olvidar



Edificio Kavanagh (1934-36, calle Florida, Buenos Aires), un inmueble emblemático de la modernidad porteña. Foto: María Irusta.

para sobrevivir, adaptarse para resistir y masificarse para no quedar excluidos. En otras palabras, la Modernidad solo se ocupará de reemplazar ficciones y creencias propias de cada territorio por las elaboradas por su propia factoría. La irrupción de rascacielos en la ciudad conlleva que el habitante de Buenos Aires, transitorio o permanente, deba levantar la vista por un lado y mirar desde abajo por el otro. La perspectiva dada por la altura, que luego será potenciada en la ciudad acelerada de Arlt, es también una cuestión de jerarquías. Pero no jerarquía de linajes, ni siquiera solamente de poder económico o técnico (aunque desde luego están contemplados en ellas); es la jerarquía de la pertenencia a la gran ciudad, el salvoconducto de supervivencia simbólica, el deseo del centro en los orilleros y del certificado de propiedad en las clases medias y obreras. Buenos Aires vuelve a ser conquistable como siglos atrás: la luz eléctrica, masiva a partir de la primera década del siglo XX,

favorece esta ilusión de resplandor eterno y sombras peligrosas. Las alturas la liberan del horror de la chatura, enemiga de la modernidad, de la Pampa, de las *lunas de enfrente*, de los almacenes rosados, los zanjones y los aljibes; y los lenguajes nuevos la ratifican en la interconexión mundial, en la pertenencia global, en el diálogo ya no con Europa sino con ese proceso moderno al que el habitante metropolitano se somete casi con felicidad. Los *años locos* no son más que la exteriorización desesperada de esta fiesta de una comunidad que se arrejunta, que se detesta, que se desconoce pero que también se necesita y, sobre todo, necesita ratificarse en este derecho y en esta pertenencia como seres metropolitanos –esto es, seres moldeados por la técnica que al actuar sobre un espacio definido también les proporciona identidad.

El moderno porteño sabe que un tren está pasando –y la expresión es tanto metafórica como literal, dada la importancia de las vías férreas en el proceso de modernización del territorio y su poder para erigir y sepultar pueblos, ciudades y destinos– y que lo debe abordar para no quedar definitivamente afuera. Un viaje en el que ya se presiente el destino final catastrófico y que se expresa a través de manifestaciones estéticas como la melancolía creciente del tango de fines del '20, la transformación del sainete en grotesco y su interiorización lingüística, las sombras del expresionismo en ciertas vanguardias arquitectónicas como el *art déco*, la caricatura política, el humor y el absurdo en las revistas culturales y de actualidad. El golpe del '30, con la miseria moral y material subsiguiente, el ascenso del nazismo, la hecatombe de la Segunda Guerra, constituyen las postas de esta tragedia de la que, sin embargo, y aquí es donde la metrópolis actúa como protagonista central, no se conoce alternativa posible. Se puede abandonar la ciudad, excluirse y criticarla desde afuera, como lo hicieron Martínez Estrada y Quiroga; o tornarla una pesadilla a la manera de Borges en *Ficciones*. Pero no se puede, ni se podrá, prescindir de ella para cualquier proceso futuro de desarrollo material o intelectual. La ciudad se convierte en mito y destino. Y tanto se habite en el primero o se la acepte como el segundo, la realidad va a quedar siempre un poco desfasada, del mismo modo en que se desfasa el ritmo del hombre metropolitano con relación al impuesto por las transformaciones tecnológicas.

Ese no sentirse a gusto en ningún lado, como afirmara Heidegger con relación

al hombre moderno, será el verdadero productor de estas poéticas urbanas.

Umbrales

Sin embargo, ante sus ojos pasan a momentos ráfagas de oscuridad, y una especie de embriaguez sorda se va apoderando de sus sentidos. Quisiera violar algo. Violar el sentido común...

Los siete locos / ROBERTO ARLT

Roberto Arlt comprendió cabalmente la relación entre el espacio urbano y las posibilidades de acción, cómo el ambiente y la arquitectura condicionan, y hasta qué punto, la autonomía del hombre moderno. Arlt lee la ciudad como la manifestación de un proyecto integral en el que se articulan la tradición, la historia, la lengua, las costumbres y las clases sociales con los elementos urbanos propiamente dichos y realiza un proceso de desmantelamiento del mismo, como un proceso inverso al del diseño. Por ello, su Buenos Aires está extrañada, es conocida pero no del todo real, no inventa un mundo que falta sino que realiza sucesivas transvaloraciones en el existente. Actúa como un detective en busca de pistas para rearmar la escena de un crimen que se cometió con anterioridad pero que no tiene del todo el signo negativo. El crimen es, por supuesto, la propia Buenos Aires, y en extensión, la metrópolis moderna. Este gesto se corresponde, por un lado, con el nacimiento del policial moderno en manos de Poe, donde la prueba está a la vista, aunque invisible por la cotidianeidad, y las pistas habrá que buscarlas siempre con los mismos métodos que provocaron el crimen. Pero también con lo atroz que ve el escritor norteamericano en su *hombre de la multitud*, donde se produce la ruptura con la realidad inmediata, la imposibilidad de la experiencia pero sobre todo, la imposibilidad de comunicar y de salirse de la trayectoria marcada por las fuerzas mecanizadas de las masas. Ni la masa ni el hombre singular logran vencer el ritmo metropolitano. Buenos Aires es crimen, verdugo y víctima. Entre el cerco donde queda atrapado el moderno y el fondo monstruoso, ese crimen profundo que lee el narrador de Poe en el viejo que se niega a estar solo, Arlt inserta su obra. Obra que funda una ciudad definitivamente maldita no solo como una forma de supervivencia liberadora a través del mal –ese estar en ningún sitio que tiene el hombre moderno,

desarraigado y sin códigos de pertenencia, también conforma un espacio de autonomía—, sino, y tal vez principalmente, como una manera de acceder a una forma de conocimiento que, por clase y situación, le resultaba esquiva. Tanto la Academia literaria, el linaje dado por un apellido de larga estancia en el país, la clase social obtenida por el poderío económico, como las ideologías partidarias y hasta el propio espacio del delito, son mundos que funcionan con códigos y normas, contraseñas y salvoconductos que Arlt acecha con la firme voluntad de dinamitarlos para ver lo que ellos no dicen. Entrever el mecanismo invisible que los sustenta y que los hace susceptibles de reproducción. Mundos que crean espacios y lenguajes, costumbres, morales, reglas y dogmas de los que, necesariamente, para Arlt, hay que excluirse porque en eso no dicho está cifrada la suerte del hombre moderno: lo que aquéllos no muestran constituye su poder esclavizador. De allí que como recursos literarios utilice la espera, el desplazamiento, la especulación mental, la ficción eterna, todo lo que retrase la acción concreta. El mundo de Arlt no es el de la práctica política sino intelectual. El alcance es estético, no pragmático. Por eso esquiva pertenecer al grupo de Boedo, ser anarquista declarado o, mucho menos aún, constituir un contramanual de ética, una lectura moral por oposición al humanismo. Arlt no encaja en estructuras previas, culturales, políticas o sociales, porque precisamente su objetivo son las estructuras, la violencia intrínseca que las funda y, sobre todo, la normalización que las consolida y las perpetúa.

La ciudad entra en su corazón y se vuelca por sus arterias en fuerza de negación.

Los lanzallamas / ROBERTO ARLT

El borde de Buenos Aires para Roberto Arlt no es la marginalidad delictiva, el barrio proletario o las miserias del pequeño burgués, sino esa zona gris donde se asienta, o se delibera, básicamente el principio de libertad y de autoconciencia. Zona que será siempre cambiante y que, como el pecado que no se puede nombrar —la construcción de los monstruos a través de la práctica del mal que tarde o temprano terminan por devorar a sus creadores—, estará siempre vacante a la hora de las responsabilidades. Es el espacio umbral donde el hombre común se vuelve asesino y cobarde, como Erdosain al matar a la bizca; o donde el proxeneta tiene buenas intenciones, como Haffner cuando quiere dejar de ser un explotador de mujeres y

redimirse por el amor a la cieguita; o donde Astier se vuelve un traidor porque sí al delatar al Rengo. O donde un grupo de miserables sueña con revoluciones y cambios mundiales. Esa zona todopoderosa que constituye la intercepción de mundos múltiples y a veces contradictorios también se refleja en la propia ciudad: la Caverna-Librería de *El juguete rabioso*, una pocilga donde se mezclan las pasiones más bajas con la literatura, condena y salvación nuevamente, está ubicada en el *babilónico esplendor* de la calle Lavalle. Allí Astier debe pagar su boleto de excluido a través de la procesión humillante de su pobreza, una toma por asalto de un territorio que deberá ganárselo, precisamente, a la fuerza.



Esquina de las calles Lavalle y Florida en la actualidad.
Buenos Aires. Foto de la autora.

En esos espacios umbrales, Arlt entrevé una posibilidad, como entrevé posibilidades en el gesto de lanzar a la propia ciudad hacia un movimiento acelerado y vertiginoso de crecimiento técnico, de feroz maquinaria que tanto lo expulsa como lo seduce. El ojo clínico con el que descubre una Buenos Aires microscópica se refleja también en la microscopía que utiliza para el vericuetos mental acicateado por aquello que ve. Para escribir, Arlt necesita fundirse, reunir en ella al criminal, al crimen y a la víctima al mismo tiempo y en el mismo espacio. Pero también conectar la zona prestigiosa con la prohibida, el bajo fondo con la vida honesta, la acción singular con la cotidianeidad masificada. Arlt realiza una suerte de relevamiento arqueológico de la criminalidad no solo de los bajos fondos sino de aquellos sectores considerados honorables en los que revela delitos imperceptibles como son la vida seriada, la hipocresía y miseria de la clase media y de sus instituciones, y la vida

anquilosada y parasitaria del conformismo burgués. Al extraer energía de esa fuente inagotable que es el flujo metropolitano, en un gesto parecido al que realiza Baudelaire con París, reconfigura el espacio urbano, ensombreciendo sus luminosidades e iluminando allí donde este se vuelve más oscuro. El mal, entonces, no está tanto en la acción concreta de fieras, locos o lanzallamas, sino en cómo este modificará el espacio abriéndolo a nuevas perspectivas. Es un mal que va a contracorriente de lo que supone el bienestar de la comunidad (en cuanto a la acción negativa), pero sobre todo a contracorriente de cómo y dónde poner el cuerpo, la voluntad, el tiempo, el pensamiento, la mirada, el deseo y el ocio en un espacio que no cesa de ordenar la dirección y el sentido. El derrotero de los personajes se torna inesperado, tanto para el sistema productivo y social como, incluso, para el mundo delictivo. Incluso, para el mundo del deseo y las pasiones. A cada paso, los personajes deslegitiman lo conocido e instauran nuevas formas de relación entre los cuerpos y entre ellos y la ciudad.

La destrucción creadora

¿Irse a dónde? Cuando era más chico pensaba en las tierras extrañas donde los hombres son color de tierra y llevan collares de dientes de caimán. Esas tierras ya no existen. Todas las costas del mundo están ocupadas por hombres feroces que con auxilio de cañones y ametralladoras instalan factorías y queman vivos a pobres indígenas que se resisten a sus latrocinios. ¿Irse? ¿Sabés lo que hay que hacer para irse?... Matarse.

Los lanzallamas / ROBERTO ARLT

La bestial felicidad de tenderos y comerciantes, que no poseen objetivos nobles en la existencia, que se aburren tras los mostradores y ejercen la maldad chismosa de barrio frente a la desgracia de los competidores, no solo se enfrenta al sufrimiento emocional de Erdosain, a su angustia existencial, sino que a la vez atestigua la existencia metropolitana, a la par que la convalida. Si era esa el *alma de la ciudad, encanallada, implacable y feroz como ellos*, había que, de alguna forma, tentar otros posibles espacios que siempre van a actuar como utopías aceleradoras de la acción. Así ocurre con el Sur, donde presuntamente habría oro y aventuras y se desarrollaría la vida heroica en oposición al hastío del metropolitano; con la quinta

del Astrólogo donde se consumará la construcción de una gigantesca ficción, la Sociedad Secreta, que no solamente será ficción para los otros (la humanidad entera) sino para ellos mismos. Temperley ocupará un lugar privilegiado en la novela y los viajes de Erdosain a la quinta serán equivalentes a los de Balder, de *El Amor brujo*, al Tigre: en ambos casos se actúa como si se creyera en algo que en realidad no se cree pero que sirve para sostener el relato, la acción, los desplazamientos y la vida del personaje y para ir actuando sobre la realidad desde un sitio inesperado. Espacios que siempre van a develar su imposibilidad de existencia, su carácter utópico.

Lo que hace extensivo –y más claro se ve en Astier– que la misma literatura funciona como espacio de conocimiento puesto que, para Arlt, la ciudad es una forma más de ficción y ambas construcciones se articulan en un juego de correspondencias (algo similar a las *correspondencias* de Baudelaire, pero sin la nostalgia del poeta francés y, sobre todo, ubicadas en el mismo plano temporal). Esta geografía condenada por partida doble (por sus fundaciones malditas en cuanto a propósitos, actores y proyectos, y por sus nulas capacidades efectivas de salvación) es la que al fin y al cabo ratifica y devela la onda expansiva de la metrópolis en cuanto a sus ilimitadas capacidades de destrucción y, a la vez, de creación y reproducción. El moderno no tiene alternativa posible, puesto que donde se instale llevará esos planos de destrucción a cualquier punto. La modernidad metropolitana en Arlt, y en otros críticos de la modernidad, es básicamente eso: una onda expansiva que no empieza y termina en un determinado espacio sino que constituye una forma de génesis del hombre nuevo, una ontología de la existencia moderna y sus posibilidades de acción cuando se emancipan de coordenadas geográficas y se relacionan precisamente con esa zona donde las cosas no están definidas por un nombre sino por sus intercepciones con otras. Génesis del hombre nuevo que encuentra en él mismo –pobre, desclasado, inventor, periodista, escritor, dramaturgo, habitante de piezas de pensión y nómada nocturno– su máxima expresión en la realidad porteña y en la literatura nacional de fines de la década del '20.

Tanto las piezas amuebladas, la *cama caliente* de los fondines y prostíbulos y las casillas transportables como, en mayor medida, los caños, los umbrales, las

piedras del río y hasta los huecos de los árboles que ocupaban los atorrantes, vagabundos, mendigos y proletarios a fines del siglo XIX y principios del XX, representaban el más feroz anonimato metropolitano, la supervivencia en base al desplazamiento, a un nomadismo existencial. Mientras las clases altas y medias acomodadas construían con la solidez de los estilos importados y apostaban al valor de la tierra como nuevo símbolo de estatus y pertenencia, el pobre marginal fundía el propio cuerpo a su habitación: cuerpo y madera, cuerpo y cama, cuerpo y caños, árboles o umbrales constituyen un dispositivo que fija en ningún sitio la vorágine del tiempo metropolitano, y con ese gesto, tal vez, se convierten en los primeros modernos. Transitorios, efímeros y suspendidos, desconcertados como los personajes de Kafka, o absolutamente desechables como los de Arlt.

En el capítulo “El juguete rabioso” del libro del mismo nombre se revela la fusión entre la arquitectura metropolitana, el cuerpo y la acción como un todo impensable por partes. El adolescente homosexual es a través del amor prostituido en esa habitación al paso de una ciudad que tanto se lo provee como lo ampara en el anonimato. La estructura –conserjes, habitaciones, información– facilita el flujo de cuerpos, deseos y beneficios económicos y provoca el desplazamiento de una clase hacia los espacios de la otra. La identidad de la primera se singulariza precisamente en el carácter efímero del trato sexual, prostitución propia de las clases marginales, pero sobre todo en ese desplazamiento. Este movimiento de una clase hacia los espacios de otra también es mencionado por Matamoro, cuando señala que los reductos del entonces demonizado tango eran visitados, subrepticamente, por los señores patricios. Un mecanismo similar al utilizado por Kafka, donde, a decir de Deleuze, lo esencial es que la máquina, el enunciado y el deseo formen un dispositivo que haga funcionar el relato. Y donde la salvación del personaje siempre va a implicar tanto el cuerpo del otro como la superficie de acción (corredores, pasillos, senderos, mesón, el castillo inaccesible). Astier, en la Escuela Naval, sin embargo, muestra los límites de estos desplazamientos cuando un determinado elemento colisiona con otro hasta casi la aniquilación. Cuando los componentes que entran en tensión, más que combustibles son imposibles de mezclar. “Aquí no necesitamos personas inteligentes, sino brutos para el trabajo”, le dice el director de la Escuela al protagonista, justificando su expulsión.

Con Erdosain pasa otro tanto: acorralado por el trabajo mediocre, el mortal aburrimiento de la vida matrimonial, el deseo y la vida metropolitana, asesinará a la bizca, secuestrará a Barsut y narrará sus historias hasta suicidarse en un movimiento que va a fundir crimen con literatura y donde la ciudad funcionará como el sistema circulatorio de estos flujos. El por qué efectivamente Astier, Erdosain, Balder y los demás personajes desesperados y condenados de Arlt, esas fieras que se regodean en su maldad en antros imposibles pero también en habitaciones de gente honesta, hacen lo que hacen siempre, queda en un suspenso que deja en un lugar protagónico al espacio, tanto simbólico como construido, como el artífice de sus respectivos destinos.

Traición, tradición y destino

Yo creo que la sociedad o "nuestra sociedad" (la de ellos, no la mía) existe para los que creen en ella. Pasa con esto lo mismo que con aquellos sujetos que toman cocaína. En cuanto probaron ese alcaloide, dicen con el tono más lleno de suficiencia que puede conocerse:

—Hoy todo el mundo toma cocaína.

Y todo el mundo, como es natural, son ellos y otros cuatro gatos.

Existe la sociedad - Aguafuertes porteñas / ROBERTO ARLT

Hay cierta impunidad en aquellos pensamientos que no responden a colegiaturas y cánones, que no responden a nada más que a ellos mismos. Son pensamientos esencialmente infieles e inesperados. La previsibilidad de la pertenencia y los límites de ella le son desconocidos. Son sospechados, sobre todo en los ámbitos estructurados, de carecer de rigor. Puede ocurrir todo lo contrario: a veces son más rigurosos que el pensamiento atrapado en formas preestablecidas y que conoce de antemano sus itinerarios de acción. Y este rigor deriva precisamente de la falta de red y del peligro de extravío que conlleva, extravío que suele adquirir las formas del palabrerío o, incluso, del idiolecto. En este pensamiento no hay, sin embargo, posibilidad alguna de comunidad. El pensamiento periférico siempre está solo, aunque establezca de tanto en tanto alguna complicidad. No es singular por rebeldía sino por necesidad; no se está en el margen por opción sino por devenir (y a veces por imposibilidad, no material sino emocional, de habitar cualquier centro). Habla al vacío y este vacío se convierte en su auditorio —Baudelaire en Bélgica;

Benjamin en Portbou. Arlt, sin embargo, que es un pensador periférico y esencialmente destructor, encontró auditorio, o efímeras complicidades, precisamente en el supuesto blanco de sus ataques.

Traición, tradición y destino: tres ejes que se cruzan constantemente en la obra de Arlt y lo acercan a Döblin, así como Buenos Aires también se espeja en la ciudad de *Berlín Alexanderplatz* de entreguerras. O las formas de abolir el destino, o el sitio de la tradición, a través de la traición. Para hacerse cargo del presente es necesario, por motivos de supervivencia, iniciar un proceso de destrucción. Pero la acción debe encontrar su correspondencia vital en el espacio que la configura. La traición (y sus equivalente como el amor prostituido, la deslealtad, el crimen y la invención) es el elemento que hace entrar en comunión al hombre moderno que se ha quedado sin fundaciones (y sin fundamentos) con esas coordenadas móviles de espacio-tiempo en continua transformación. Pero el problema de Erdosain es el mismo que el de Biberkopf, el personaje central de la novela de Döblin: esa destrucción también los alcanza. El autor alemán, sin embargo, tiene una salida más acorde con Benjamin: si la experiencia no es posible, queda la comunidad.

En Arlt no solo la experiencia no es posible sino tampoco lo es la realidad. Cada vez que los personajes se topan con ella, cuando rozan sus bordes, esta demuestra su ineficacia como instancia de salvación y, por lo general, tiende al aniquilamiento. La acción siempre es una cuestión diferida, que se desarrollará en un espacio también potencial. No solamente la sociedad prostibularia del Astrólogo sino el mismo derrotero de Erdosain por Buenos Aires, y en menor medida de Astier, radiografían una ciudad que fluye mentalmente bajo los principios de la técnica y, por lo general, indiferente a la historia. No se recuerda nada anterior al presente; a lo sumo, un pasado muy inmediato (“A veces tengo la sensación de que hace una hora que he venido a la tierra y de que todo es nuevo, flamante, hermoso”, dice Astier sobre el final de *El juguete rabioso*, acercándose al tiempo incesante de Kafka) que se acelera por esa tecnificación del espacio recorrido. A la vez se esperan cosas descabelladas, como la salvación por el amor de la doncella que observa desde el balcón de un palacio o por la piedad de algún millonario melancólico; por la invención de cosas inútiles, como la rosa de cobre. O, incluso, por la literatura misma. En Arlt, más que las clases sociales, el ser humano está en conflicto con

algo que no termina de configurar pero que intuye aliado y amenaza. En realidad, se trata de una comunidad de monstruos, de enemigos naturales que se sabe paria en un contexto inhóspito y que, de alguna forma, debe crear alianzas para la supervivencia (el contexto que encuentra el inmigrante pero también el excluido de los espacios de poder y decisión, de los espacios luminosos de la ciudad y de la cultura, y que se pauperiza con la modernidad).

El plan de Erdosain y la traición ratificadora de autonomía de Astier reflejan los propios mecanismos literarios de Arlt con relación a su época y como habitante periférico. El pensamiento periférico o marginal siempre se extraña de sí mismo y de su espacio de pertenencia; se hace, como dice Deleuze, una lengua extranjera puesto que de lo contrario quedaría atrapado en la repetición y la continuidad. Esta forma de violencia sobre el espacio propio se espeja en la figura del extranjero. Al foráneo se le sustrae el derecho de expresión por no haber participado, desde su nacimiento, de la historia y la construcción del lugar que ahora habita. Al pensador



Calle de la zona de La Boca (Buenos Aires, actualidad), barrio inmigrante por excelencia, de gran protagonismo en la época de Arlt. Foto: María Irusta..

marginal se lo niega por haber abandonado (y traicionado) las comodidades de la pertenencia. Ambos toman por asalto su objetivo y apuntan a su disolución. Los extranjeros, que representaban casi el 50% de la población total de Buenos Aires a mediados de la década del '10, no solo portaban costumbres e ideas extrañas sino que, y principalmente, constituían un peligro de contaminación lingüística. Ni las persecuciones a través de leyes, como la de Residencia, o las acciones criminales de las Ligas Patrióticas, que se dedicaban a exterminar anarquistas, sindicalistas y todo elemento sospechoso que encontraran a su paso, podían desbaratar este peligro porque

el lenguaje es una forma de habitación que va más allá de la ideas y de las acciones. La lengua materna es el espacio de pertenencia que *conforma* la infancia. Para comunicarse en el país de adopción, los extranjeros siempre están traduciendo, incluso cuando el idioma es el mismo. Se piensa en la lengua de origen, con su dinámica particular, y se va adaptando a la voz del lugar. Después de un tiempo, una retrocede, jamás desaparece, para dar preeminencia a la otra. Pero como los rastros de la primera pugnan por salir a la luz, la mirada y el discurso de un extranjero siempre estarán teñidos de cierta extrañeza, como si estuvieran ligeramente fuera de foco.

Si le hiciéramos caso a la gramática, tendrían que haberla respetado nuestros tatarabuelos, y en progresión retrogresiva, llegaríamos a la conclusión que, de haber respetado al idioma aquellos antepasados, nosotros, hombres de la radio y la ametralladora, hablaríamos todavía el idioma de las cavernas.

El idioma de los argentinos - Aguafuertes porteñas / ROBERTO ARLT

La traición a las formas constituidas y legitimadas que realiza Arlt se corresponde también con sus espacios de acción. Se actúa sobre la lengua y sobre el lenguaje para dismantelar la hegemonía del centro que detenta la posesión de la palabra y las formas de nombrar. De allí sus constantes ataques a la Academia, a la Sociedad de Escritores, a Lugones, a Borges y a todos los que representan el *statu quo* de la literatura oficial y oficializada así como a la lengua que refleja la alta cultura. En *El idioma de los argentinos* hace hincapié precisamente en la antigramaticalidad como forma de vitalidad, como expresión de aquellos pueblos que “están en continua evolución, sacan palabras de todos los ángulos, palabras que indignan a los profesores...”. Esa escritura, que llama idioma porteño, no castellano, y que, según él, forma parte de la tradición de Fray Mocho, Lezama Lima y otros, constituye una voz propia difícilmente apropiable puesto que no responde a un grupo determinado, ni central ni marginal. Tampoco es una oralidad construida por una comunidad, que se pueda transmitir de una generación a otra, sino que se funda en la mixtura arbitraria que tanto reúne los extremos de los lenguajes del pensamiento, desde la técnica y la ciencia hasta la magia y el folletín, como los de los mundos sociales y culturales, el castellano antiguo y la lengua del cabaret. Hacerse de una voz propia implica violentar este poder central, provocando a la vez efectos sobre la

cultura pero también sobre los modos de habitar y de construir un territorio. Arlt golpea al idioma porque intuye que allí empieza la habitación original de esta atrocidad, que adquiere la suerte de una forma de genocidio de las capacidades vitales del hombre, para luego arremeter contra sus modos materiales, que son la arquitectura y la ciudad. En la palabra que funda, que legitima, que da vida y muerte, está la debilidad del mecanismo. Con el recurso de Babel, confunde al idioma, lo mezcla, lo subvierte, lo vuelve indócil y extranjero para los antiguos propietarios mientras recluta nuevos fieles que, como él, desconocen patria, linajes y herencias. Así como el lunfardo construye a su manera el mundo carcelario, con sus códigos, complicidades y exclusiones, el cocoliche, la mixtura de voces extranjeras con el español antiguo, el lenguaje aportado por la técnica y la mala sintaxis fundan una Buenos Aires definitivamente singular y, sobre todo, intraducible. Arlt realiza el proceso inverso de Borges (que escribe *bien*, para ser traducido, leído y comprendido afuera), interrumpiendo la conexión que aspira la modernidad y singularizando lo que está destinado a la normalización, o a la universalización. Arlt no busca la reproductibilidad de su obra, porque esto lo convertiría en aquello que ataca, sino que esta impacte, como las bombas de su admirado Di Giovanni, en las vidas de sus víctimas-aliados para despertarlos del letargo, de cierta idea de destino que él lucha por esquivar a fuerza, precisamente, de demoliciones y subversiones.

De allí el rechazo y el miedo al extranjero y a los pensamientos fuera de eje que por lo general encuentran siempre, a la vez, aliados y consentimientos tácitos para su eliminación. Arlt se ubica tanto fuera de cualquier eje legitimado o legitimador como ubica, necesita hacerlo, a Buenos Aires fuera del alcance de cualquier idea de progreso, de itinerario prefijado bajo el mandato imperioso de una modernidad que necesita expandirse y comunicarse. Un pensamiento de borde no lo es solo con relación a una institución, como sería la Academia o las lecturas consideradas cultas, sino, y principalmente, con relación a las voces dominantes, a las legitimadoras de la cultura de cada época. Lo que hace este tipo de pensamiento es precisamente ir contra esas formas que, de alguna manera, establecen los márgenes de acción de lo pensable. Contra una hegemonía que dicta contenidos, formas de circulación, de pertenencia y de recepción, de acceso y de interpretación. Ezequiel Martínez Estrada, en su texto *Análisis funcional de la cultura*, al estudiar la

relación entre el Estado y la cultura popular, afirma que en un determinado nivel de progreso técnico, el Estado se convierte en un artefacto que dificulta el desarrollo espiritual de la sociedad, y lo hace a través de mecanismos otorgados precisamente por la cultura de masas: “Hay un interés, hoy más grande acaso que antaño, en mantener a la especie humana en un estado crepuscular de inteligencia subdesarrollada, que en mantenerla sometida por la presión económica. Los predicadores de la libertad económica sirven los intereses de los opresores, cualesquiera sean las tácticas que empleen, si domestican e inferiorizan la mente del pueblo y bastardean sus sentimientos. Es natural que exista el círculo vicioso de que los planificadores del aprovechamiento de las energías psíquicas han sido modelados por los que domestican como si ilustrasen. El hombre libre económicamente no es tan peligroso para un status de injusticia como el hombre intelectualmente libre. Si en algún país se obtuviera la liberación económica del hombre sin su liberación intelectual y ética, la especie entera permanecería sometida, esclavizada y quizá satisfecha, como en todo *élevage*”. Martínez Estrada agrega también que este trabajo de empobrecimiento siempre cuenta con complicidades, incluso en las culturas de élite. Lo que denomina como “cultura inferiorizada” no es propiedad de las clases más desposeídas sino de la burguesía, de una forma particular del espíritu. Contra esa clase se dirige Arlt, pero no es su principal objetivo. El desmantelamiento que realiza erosiona las bases sobre las que se fundan esos mecanismos de embrutecimiento y sumisión; de allí su mirada sobre aquellos aspectos nimios de la cotidianeidad urbana que develan el por qué de las instalaciones en ciertos espacios estancos de una clase y sus imposibilidades para salir de ellos. Y que, además, son las bases culturales de la sociedad que erige a aquellos voceros y respeta aquellas instituciones contra las que arremete desde el mismo lenguaje. Pero Arlt no cuenta con el código o el salvoconducto para pertenecer primero y repudiar después a algún espacio legitimado, ya sea la ciudad o la literatura oficial. A diferencia de Borges, quien construye un lector para que pueda leer su estilo pero que no tiene que dar explicaciones por linaje y perseverancia hereditaria en el suelo, Arlt no solo debe construir un lector que legitime su derecho a la literatura sino que lea literatura alejada del concepto canónico de estilo. Debe desestructurar la mirada que busca lo que se representó, o

le representaron, previamente. Es decir, va contra el concepto mismo de representación. Por lo que su táctica y su estrategia serán volver todo desposesión y exclusión. Entabla con sus aliados una forma de solidaridad en el exilio o una visibilización de la condición de analfabetos para ciertos modos de lectura.

Buenos Aires en su escritura se convierte en objeto de una destrucción creadora. La transvaloración que realiza – ubicar el margen en el centro y regirse por sus leyes– cuenta con los mismos aliados que están asolando las calles de la ciudad, espantando a la oligarquía criolla y a los habitantes tradicionales, infectando la lengua, poniendo en riesgo el mentado ser nacional y, a la vez, sembrando bombas y nuevas formas de ver y de habitar (o de usurpar) el suelo. Su aliado no es el pobre que vive en árboles, rocas o caños, sino aquel que sabe que no está en ese centro soñado pero que

aspira a él, ese que está sufriendo la modernidad allá donde esta se vuelve más evidente en sus diferencias. Arlt es un desposeído no solo por penurias económicas y sociales sino porque surge de una clase a la que le está vedado el ejercicio de cierto tipo de actividades, para las que es necesario tener tiempo. Un tiempo singular fuera del circuito productivo que la metrópolis le niega a aquellos que tienen que trabajar para vivir. El tiempo de Arlt es ese tiempo metropolitano y lo conquista, precisamente, desde su oficio de periodista. Arlt le cuenta a esa clase extranjera y aliada, que tanto se hacinaba en conventillos del centro o pululaba por los barrios medios-bajos de la periferia porteña, la realidad a través de la ficción. El guiño que realiza desde su columna de *El Mundo* es pedagogía y adoctrinamiento. Desde esa arqueología de la trivialidad que son las *Aguafuertes porteñas*, le enseña a esta clase desfondada sus miserias en forma descarnada, le comunica no solo que la



Roberto Arlt (1900-1942), un escritor de permanente actualidad.

conoce sino que él mismo forma parte –parte maldita– de ella, le enseña de paso a leer sus novelas y cuentos (confundiendo realidad con ficción, o tomando a una por la otra), y así explota y aprovecha lo que ella tiene como condición fundante: su propia inseguridad, su pertenencia a la nada frente a la nobleza que todavía circula en otros ámbitos, respaldada por la posesión histórica del suelo, pero que posee la ventaja del número y del mercado. Al margen de que deja bien en claro qué es exactamente ser periodista, otra forma moderna de hacer circular mentiras y ficciones con visos de realidad: “Ser un perfecto desvergonzado. Saber apenas leer y escribir. Una audacia a toda prueba y una incompetencia asombrosa; esto le permite ocuparse de cualquier asunto aunque no lo conozca ni por las tapas”.

Enemigos y aliados

Erdosain tiene razón, hombres, mujeres, ricos, pobres, no hay un alma que no esté enmerdada.

Los siete locos / ROBERTO ARLT

Las invasiones foráneas siempre fueron motivo de preocupación para los defensores de la tradición. El extranjero, de una forma u otra, busca imponer algo de lo que trae. Ejerce una violencia sobre el territorio invadido, un no renunciamento a lo que dejó y, menos aún, una aceptación pasiva de su condición de ciudadano con menos derechos que los nativos. Lo primero que hace esta primera Modernidad, como proceso integral de transformación, es desarraigar al hombre de su destino –ese fijado por los ancestros– y expulsarlo a una indiferenciación de la que solo saldrá cuanto mejor demuestre su desconexión con cualquier proceso anterior a ella. Esta ruptura con la tradición es un eterno retorno del mecanismo moderno. Si algo permanece, corre peligro de volverse un destino, o una condena, por lo que la alternativa es acelerar la velocidad tanto de la construcción como de la destrucción de lo dado. Que es lo que hace Arlt con Buenos Aires y con las lecturas sobre la realidad nacional. Como aliados tiene a los inmigrantes y a la técnica: los primeros, en su expresión más radical, como el anarquismo, intentan disolver el orden instituido; la segunda, salvar las diferencias.

Técnica, masividad y mercado son los verdaderos aliados de Arlt que, parafraseando a Döblin, nada tiene de griego sino de porteño. Arlt es negociante, como Ulises, que según Adorno es el sujeto fundante de la modernidad; pacta con lo efímero pero sin perder de vista que es un pacto con el diablo, un contrato destinado siempre a la traición, a la ratificación del ser individual, solo y autónomo, por sobre cualquier idea de comunidad. La literatura de Arlt se refleja por oposición en el concepto de módulo que se está propagando en la arquitectura con los voceros del Movimiento Moderno. La idea de colmena, la serie, la tira, la repetición, la normalización de los productos industriales y de los métodos constructivos siguiendo los procesos de la técnica, fundan nuevas formas de ocupación del suelo en la ciudad a través de diferentes tipologías, como las casas chorizo, las casas de renta en altura, los conjuntos habitacionales de la periferia y luego los edificios de departamentos, a veces en condiciones insalubres y miserables. La especulación sobre el suelo, que adquiere ribetes dramáticos en la actualidad, se disfraza de solución masiva a las demandas habitacionales que provoca la hegemonía, material y espiritual, de Buenos Aires. Arlt no solo devela de estas formas habitacionales la masificación allí donde esta se vuelve más absurda –casas iguales y vidas iguales para un hombre masificado que se aburre en ellas y que repite como destino prefijado sus itinerarios de vida–, sino que extrae de la misma su propia poética de la singularidad, de la excepción, como una contraconstrucción a aquel mandato universal e igualador de la técnica.

Esta apropiación normativa y normalizadora propia de la Modernidad se ve también en diferentes expresiones artísticas. Cuando el tango atraviesa la ciudad y abandona la despreocupada pertenencia prostibularia de los suburbios, acusa también el impacto del nuevo orden. En la periferia de fines del XIX se podía vivir en la libertad de los instintos, la ciudad estaba por hacerse. Y si el cuerpo se asfixiaba en conventillos e inquilinatos, tenía sin embargo como espacio de liberación el placer sexual. Pero en la Buenos Aires de primeras décadas del XX, con el ascenso de las clases medias, el proceso normalizador de la modernidad se encargará de sofocar precisamente aquellos aspectos considerados improductivos, o temidos. La represión sobre el cuerpo se extenderá sobre todos los habitantes incluidos en el sistema y tendrá su punto culminante en el 30. Para ser ciudadanos había que

olvidarse de la barbarie, que si antes había quedado en manos del interior, ahora se la visualizaba en las masas informes metropolitanas. De esa barbarie se ocuparon los bastonazos del comisario Ramón



Avenida de Mayo (1925), arteria sobre la que se fundó la modernidad en Buenos Aires.
Foto: Archivo General de la Nación.

Falcón sobre los inquilinos de conventillos así como los higienistas, los moralistas, las leyes contra los inmigrantes, la Liga Patriótica y, por qué no, la revalorización de la figura del gaucho, que al invertir los conceptos dejó en el lugar del bárbaro o incivilizado precisamente al pobre. Los pasos controlados y preestablecidos de los bailarines de tango de salón, predecibles y aburridos como un matrimonio según Martínez Estrada, se oponen al movimiento del cuerpo que solo obedece al deseo y anticipa el placer. Y a la vez actúan como una especie de equilibrante contra los imprevistos y desordenados itinerarios de esa masa que puebla las calles y lleva a Buenos Aires a una crisis urbana, social, lingüística y política de entre siglos. Equilibrante y ejemplificadora. Si, por un lado, esta clase toma fuerza y reivindica sus orígenes industriales y comerciales, también se vuelve necesario, para acceder al derecho a la ciudad, diferenciarse de aquella orilla y de sus producciones. Y lo hace a través de la ratificación en el trabajo, no en el crimen; en el esfuerzo, no en el ocio; en el consumo administrado y organizado de sus productos, no en el derroche; en la moral que funda familias, no en el sexo disipado; en la responsabilidad, la prevención y el cálculo sobre todos los órdenes de la vida, no en la existencia al paso. Si, como afirma Fritz Lang cuando radiografía en *M, el vampiro de Düsseldorf* al burgués habitante de las grandes metrópolis, los asesinos están entre nosotros, por lo menos que no se note. Si no había pasados heroicos o largas estadias generacionales en el país que respondieran por una clase, tampoco debía haber

prontuarios.

Deliberadamente, entendeme bien, deliberadamente voy hacia el perfeccionamiento del mal, es decir, de mi desgracia. El que le hace daño a los demás, en realidad fabrica monstruos que tarde o temprano lo devorarán a él.

Los siete locos / ROBERTO ARLT

Silvio Astier, el personaje de *El juguete rabioso*, busca insertarse en algún sitio dentro del esquema productivo y social de la ciudad pero lo hace desde un comercio, de nuevo, desechable. El exbandido urbano se convierte en un exitoso corredor de papel y participa así de la idea de reproductibilidad técnica, de la llegada masiva de productos que antes estaban reservados a la clase alta, no solamente porque era dueña de la voz sino también de sus materialidades. Y no casualmente se trata precisamente de papel, materia prima de los libros, pero ahora en forma de restos, de recortes para los sectores medios-bajos, que serán utilizados para envolver las mercancías. El caso de *los lanzallamas* es diferente. Erdosain trabaja en una compañía y Haffner regentea prostitutas, trabajo tan redituable como cualquier otro, pero saben, sin embargo, el lugar residual que ocupan en la metrópolis (residuos morales, sociales y espirituales más que económicos), a la vez que esta se va, literalmente, arrasando al paso de ellos. Y esto no implica solamente incendios, muertes y traiciones: el recorrido de los locos y lanzallamas por la ciudad, y en menor medida de Balder y Astier, es el movimiento inverso al hombre metropolitano que tiene que producir, divertirse y descansar de acuerdo a un determinado ritmo prefijado tanto por las fábricas, los horarios comerciales, la burocracia oficinesca, las instituciones culturales y familiares así como por el ocio legitimado. Los personajes de Arlt destruyen el tiempo moderno al ocuparlo, invertirlo y acelerarlo de acuerdo a leyes propias. No van tanto contra la ley y las buenas costumbres de una sociedad sino contra esa economía de tiempos y cuerpos que define al moderno como ciudadano con derecho a la ciudad. Si en la ciudad no se pertenece, de alguna forma y en el escalón que fuera, al proceso productivo, aquella arremete contra semejante desobediencia con las mismas fuerzas con las que se dirige al progreso, pero con signo contrario. El derecho a la ciudad es comprender este mandato y, por supuesto, acatarlo. Es conformar el módulo, integrar la serie, pertenecer a la tira o al bloque. Con el mismo criterio con el

que se mueven los personajes, Arlt extrae de las tensiones que configuran su época aquellos aspectos que motorizarán su literatura, sin por ello enrolarse en ningún lado: del futurismo, la aceleración y la fascinación por la técnica, así como cierta tendencia al absurdo y al espíritu bélico, y el culto a la singularidad; del expresionismo, el protagonismo de las sombras, el claroscuro y lo monstruoso que esconden las luminosidades de la razón al enfrentar, constantemente, las pasiones del alma a los adelantos tecnológicos; del anarquismo, la virulencia y el acto aislado y transgresor; de las clases bajas e inmigrantes, su actitud de asalto, de posesión de un territorio del que se está excomulgado, como toma el pobre una casa, construye una casilla que origina una villa o resiste en un conventillo; y del burgués, su mediocridad para la acción y su poca inteligencia para develar la escasa distancia que, en realidad, existe entre las clases y sectores. Los sueños del inventor se acercan al acto criminal del anarquista Di Giovanni y de Erdosain en su inutilidad para transformar efectivamente la realidad pero para asestar, sin embargo, el golpe de efecto sobre esta, que originará aperturas, quiebres e interrupciones. Para develar su densidad e intensidad frente a las dimensiones cartesianas que imperan como formas únicas de conocimiento. La invención que no está legitimada en los circuitos establecidos y es el resultado de una mente brillante y singular solo puede mostrar el artificio, su naturaleza ficcional e intercambiable, que de alguna forma contaminará los espacios de la realidad y, sobre todo, los discursos que la sostienen. El criminal de Arlt es el hombre común transfigurado por el efecto de una ficción que circuló con visos de realidad. Ficción enunciada por él mismo (como en el caso de los locos y lanzallamas) o por el sistema que tiene que producir, para su prosecución, a sus propios enemigos. Criminales, asalariados, jefes, obreros, inmigrantes, militantes, inventores y artistas están, para Arlt, hablando de lo mismo (a favor o en contra) con diferentes métodos y formas. Todos son en el fondo aliados y enemigos: el mal no está en la acción en sí sino en su imposibilidad de no estar. Insertarse en el espacio metropolitano, ya fuera en el centro o en la periferia, ya fuera en la legalidad o fuera de ella, equivale a aceptar que, a manera de Benjamin, la catástrofe avanza y a lo sumo solo es retardable y es en este retardo donde el hombre puede encontrar alguna forma de emancipación o de autonomía. Detención que, por otro lado, ataca directamente la premisa básica de cualquier proceso

productivo de movimiento, aceleración y, sobre todo, de continuidad ininterrumpida. Arlt moraliza la técnica al condenarla con el fin de, otra vez, develar sus itinerarios fuera de la moral y de las valoraciones. A los sueños del inventor, acicateados por el desarrollo tecnológico, se le opone sin embargo la certidumbre de que cada espacio creado se transformará inmediatamente en combustible de esa maquinaria que jamás cesa. En este exceso de vitalidad tecnificada como lo es la metrópolis de Arlt, y lo que la diferencia de la Buenos Aires de Martínez Estrada, para quien la ciudad carece de voluntad y solo es un replicar automático del movimiento industrial, el principal problema radica en cómo evitar convertirse en el insumo necesario para alimentar esa maquinaria sin recurrir al mito de la tradición (o como no ser el primer Borges), cuando no se cree ni en la comunidad ni en los alcances de las acciones.

Ficción y ciudad

El carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes. Donde otros tropiezan con muros o con montañas, él ve también un camino. Y como lo ve por todas partes, por eso tiene siempre algo que dejar en la cuneta. Y no siempre con áspera violencia, a veces con violencia refinada. Como por todas partes ve caminos, está siempre en la encrucijada. En ningún instante es capaz de saber lo que traerá consigo el próximo. Hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos.

El carácter destructivo / WALTER BENJAMIN

Pensar la ciudad espacialmente es articular las tres dimensiones en el texto, sea este literario, académico o ensayístico. Es involucrarla en su devenir y en sus fluctuaciones. Es comprender sus estructuras, sus articulaciones, sus zonas de vecindad, simbólicas y materiales, sus tensiones, sus materialidades y también sus silencios. Su topografía así como su arquitectura; su imagen así como sus formas de construcción y su historia. No es hablar de ella sino en ella. El espacio urbano (y sobre todo la comprensión de la dinámica de ese espacio) no es una entidad separada del lenguaje o del pensamiento. Y a la vez, si hay una forma de pensar filosófica, científica o poética, también hay un pensamiento crítico que no escinde esa dinámica espacial urbana de la representación simbólica del texto. Apropiarse de él fue la tarea de los escritores mencionados en este ensayo. Esta apropiación del pensamiento espacial por parte de la literatura conlleva que la ciudad, a la vez,

se va conformando literariamente –mecanismo inverso al anterior: el espacio real se piensa con las leyes de la ficción. Hay un préstamo en ambas direcciones, la literatura se urbaniza bajo los nuevos parámetros modernos y la ciudad se ficcionaliza, ahora de una forma diferente, a contrapelo del relato clásico donde funcionaba como escenario, escenografía, y no como tensión viva tan fragmentada como el hombre mismo. Pero este préstamo no ocurre solamente en la realidad de la ficción, en las ciudades literarias que fundan los autores. Encontrar en la ciudad material, la que habitamos nosotros, las formas de la ficción es un camino alternativo para leer la realidad, tanto el pasado como la actualidad. El procedimiento literario es una forma de conocimiento que, a diferencia de las disciplinas científicas, instaura sus propios modos de acción basados precisamente en lo que no dice pero insinúa. Cuando este conocimiento se refiere a la ciudad moderna, encuentra en ella correspondencias en sus mecanismos de construcción. Lo no visible en una ciudad, que en toda metrópolis suele ser la cuestión esencial, se espeja en la lengua literaria en lo que esta tiene de suspensión. La tecnología que funda y transforma muestra sus resultados pero no visibiliza sus modos primeros de interacción sobre el espacio. La destrucción creadora de la técnica es la fuerza que permanece oculta, por lo que cada novedad lanzada al mercado tiene, precisamente, el carácter de predicado, un accidente que la describe o la modifica y no una fuerza que la constituye. Se sienten las transformaciones en el cuerpo, se experimenta el shock frente a los dominios conquistados (alturas, efectividad, rendimiento, velocidad, comunicación, etc.), se perciben las diferencias con el tiempo anterior (la tecnología es una productora constante de tiempos anteriores), se percibe la aceleración del tiempo provocada por esta eterna producción de artefactos y saberes, pero se nos escapa, por lo general, nuestra propia constitución imbricada en este mecanismo. Roberto Arlt, con su escritura, mostró hasta el hartazgo que no solo no se puede huir de este proceso de transformación integral que constituye la Modernidad sino que somos partes del mismo. Somos pensados por la ciudad y somos creados por ella, somos sus monstruos, su condena y su salvación. Aliados y traidores. Combustible, desechos y productores al mismo tiempo. Por lo que toda valoración resulta inútil. El mal es en su obra la fuerza productora y destructora que, en principio, arrasa con las jerarquías, las tradiciones, la moral y las instituciones pero principalmente con las

bases mismas del pensamiento al bloquear toda posibilidad de opuestos. La representación clásica del juicio queda, en manos de Arlt, abolida, como también queda abolido el concepto mismo de representación al transvalorar las formas de conocer y de percibir, sólidamente asentadas en la sociedad donde inserta su obra. No hay afuera posible incluso para hablar de lo otro. Arlt no describe la ciudad moderna, no es realista, ni apela al naturalismo, sino que funda su poética con sus propios mecanismos. Piensa espacialmente para luego ficcionalizarla en sus *Aguafuertes*. O para descubrir que la modernidad, al fin y al cabo, solo se trata de eso, de producir ficciones que, como sus producciones, deberán circular con visos de verdad antes de ser descartadas. Que esa producción de ficciones-mercancías será la única verdad a la que se podrá acceder. Y si radiografía la ciudad de manera obsesiva, pedestre y pasional, es para ratificarse en ella, como Baudelaire se funda como poeta lírico en París en las multitudes que no aparecen inicialmente pero cuyo rumor se escucha por encima de sus versos. Siempre por encima, siempre entre líneas, siempre, de alguna forma, imposible de capturar en el lenguaje. Como la corriente eléctrica o la intensidad de las ondas sonoras que alteran el espacio sin dejar huellas visibles. O como la carta robada de Poe, que de tan visible se torna invisible para aquellos ojos instalados en la repetición.

La zona negada de una ciudad, esa información que se niega a circular, o circula higienizada y lista para el consumo, o criminalizada y moralizada, u objetivada como un accidente, pero también esos discursos silenciados, esas voces acalladas o esos temas no comprendidos en agenda alguna, centellean en el procedimiento literario que se espacializó para constituirse en poética moderna. Para romper con cánones y lecturas heredadas del pasado, con ciertas formas de ver y de esperar lo que vendrá. La novela moderna produce un estallido al ritmo de la explosión que ocurre en esa metrópolis que se va construyendo. Se nutre de ella y de sus intensidades, de sus sueños y pesadillas, la configura y la reconfigura tantas veces como aquella funda, actúa, destruye y construye. En ese espacio en suspensión, que la ciudad comparte con la literatura como zona umbral, como orilla, como ocaso, como centro maldito, están para Arlt las posibilidades de autonomía y rebelión. Ese carácter destructivo que ve caminos por todas partes. Incluso cuando a simple vista solo parezca un bloque con la consistencia del acero.

Bibliografía

ARLT, Roberto, *Obras completas*.

ADORNO, T. / Horkheimer Max, “Sociedad de masas”, “Propaganda” y otros, en *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sur, 1970.

ARGÁN, Giulio, “Arquitectura y Cultura”, en *Historia del Arte como Historia de la Ciudad*, Barcelona, Laia, 1984.

—*Walter Gropius y la Bauhaus*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.

ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Fahrenheit, 1938.

—*El pesanervios*, Córdoba, Fahrenheit, 1925/1927.

BARTHES, Roland, “No se puede hablar de lo que se ama”, en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002.

BATAILLE, Georges, *La literatura y el Mal*, Madrid, Taurus, 1971.

—*El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2000.

—“Extracto de las Tesis Fundamentales de Bataille”, en *Discusión sobre el Pecado*, Buenos Aires, Paradiso, 2005.

BAUDELAIRE, Ch., “E. A. Poe: su vida y sus obras”, en *Escritos sobre literatura*, Barcelona, Bruguera, 1984.

—“Cuadros parisinos” y “El cisne”, en *Las Flores del Mal*, Buenos Aires, Losada, 1991.

—“Del heroísmo de la vida moderna”, en *Charles Baudelaire, Arte y Modernidad*, Buenos Aires, Prometeo, 2009.

BENJAMIN, Walter, “Baudelaire o las calles de París”, en *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1971.

—“Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971.

—“El carácter destructivo”, en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982.

—“Construyendo la Muralla China”, en *Imaginación y Sociedad, Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1988.

- “Crónica de Berlín”, en *Escritos Autobiográficos*, Madrid, Alianza, 1996.
- “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, en *Ensayos* (tomo II), Madrid, Editora Nacional, 2002.
- “Zentralpark”, en *Cuadros de un Pensamiento*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1992.
- BERMAN, Marshal, “Baudelaire, el modernismo en la calle”, en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.
- BLANCHOT, Maurice, *De Kafka a Kafka*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BORGES, Jorge L., *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Emecé, 1955.
- Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé, 1968.
- “Hombre de la esquina rosada”, en *Historia Universal de la Infamia*, Buenos Aires, Emecé, 1989.
- El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994.
- “Queja de todo criollo”, en *Inquisiciones*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994.
- “Jactancia de quietud”, en *Luna de Enfrente. Cuaderno San Martín*, Buenos Aires, Emecé, 1995.
- Ficciones*, Buenos Aires, Alianza, 2006.
- DELEUZE, Gilles, “La percepción en los pliegues”, en *El Pliegue*, Barcelona, Paidós, 1989.
- “La literatura y la vida”, en *Crítica y Clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- y F. Guattari, *Kafka, por una literatura menor*, México (D. F.), Era, 1978.
- DÖBLIN, Alfred, *Berlín Alexanderplatz*, Barcelona, Destino, 2001.
- FLAUBERT, Gustave, *Bouvard y Pecuchet*, Buenos Aires, Losada, 2008.
- Diccionario de los Lugares Comunes*, Buenos Aires, Ed. Jorge Álvarez, 1966.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, México (D. F.), Siglo XXI, 1986.
- GROPIUS, Walter, “Industrialización de la construcción (1910)”, en *La Arquitectura del Siglo XX*, Madrid, 1974.
- GUGLIELMINI, Homero, *Temas existenciales*, Buenos Aires, Losada, 1939.
- HARVEY, David, *La condición de la Posmodernidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998.
- HEIDEGGER, Martin, “Hölderlin y la esencia de la Poesía”, en *Arte y Poesía*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- “La pregunta por la técnica” y “Construir, Habitar, Pensar”, en *Conferencias y*

- artículos*, Barcelona, Serbal, 1994.
- HOLZ, Hans H., *De la obra de arte a la mercancía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- KAFKA, Franz, *Relatos Completos (I y II)*, Buenos Aires, Losada, 1981.
- KLOTZ, Heinrich, “Visión de la Modernidad”, en *Colección Summarios / Biblioteca Sintética de Arquitectura – Año 9, n.º 107*, noviembre de 1986.
- KRACAUER, Siegfried, *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós, 1995.
- LE CORBUSIER, “Introducción al Plan Director para Buenos Aires (1940)”, en *La Arquitectura de Hoy*, abril de 1947 (versión castellana de *L'architecture d'aujourd'hui*).
- La Ciudad del Futuro*, Buenos Aires, Infinito, 1962.
- “Le Corbusier en Buenos Aires”, en *S. C. A.* (separata del n.º 107), Buenos Aires, 1979.
- LEFEBVRE, Henri, “La Filosofía y la Ciudad”, en *El derecho a la ciudad*, Barcelona, Península, 1973.
- LIENDIVIT, Zenda, *Vida de monstruos. Espacio, violencia y ficción en la obra de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Contratiempo, 2010.
- “Borges y Arlt: la construcción de dos ciudades”, en *Territorios en tránsito. Ensayos sobre la Ciudad Moderna*, Buenos Aires, Contratiempo, 2008.
- La ciudad como problema estético*, Buenos Aires, Contratiempo, 2009.
- LIERNUR, Francisco, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la Modernidad*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001.
- LYNCH, Kevin, *La imagen de la ciudad*, Buenos Aires, Infinito, 1970.
- LOOS, Adolf, *Ornamento y Delito y otros ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972.
- MANTERO, Juan C., “La arquitectura del liberalismo en la Argentina”, en *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, “Cultura y Sociedad”, en *Análisis funcional de la cultura*, Buenos Aires, C. E. A. L., 1967.
- Cuadrante del Pampero*, Buenos Aires, Deucalion, 1956.
- “Los rumbos de brújula” y “Trapalandia”, en *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires, Losada, 1983.
- “Borremos las huellas” y “Las diversas ciudades”, en *Microscopía de Buenos Aires. La cabeza de Goliat*, Buenos Aires, Losada, 1983.

- MASOTTA, Oscar, “La plancha de metal”, en *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires, C. E. A. L., 1982.
- MATAMORO, Blas, *La Ciudad del Tango*, Buenos Aires, Galerna, 1982.
- MUMFORD, Lewis, “La vida miserable”, en *Técnica y Civilización*, tomo I, Buenos Aires, Emecé, 1945.
- “Los comienzos de Villa Carbón”, en *La Ciudad en la Historia* (vol. 8, tomo 2, capítulo XV), Buenos Aires, Destino, 1966.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Genealogía de la Moral, Más allá del bien y del Mal y otros textos*.
- ORTIZ, Federico, “La arquitectura del liberalismo”, en *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.
- ORTIZ, Renato, *Modernidad y Espacio. Benjamin en París*, Buenos Aires, Norma, 2000.
- POE, Edgar A., “El hombre de la multitud”, en *El gato negro y otros cuentos*, Buenos Aires, Losada, 1997.
- “Breve charla con una momia”, en *Cuentos*, 2, Buenos Aires, Alianza, 2007.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, “La ciudad colmena en Le Corbusier”, en *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*, Madrid, Siruela, 1998.
- RELLA, Franco, “Il Malattie”, en *Miti e Figure del Moderno*, Milán, Feltrinelli, 1993.
- La búsqueda del presente. Miradas sobre la Modernidad*, Barcelona, UPC, 1996.
- Metamorfosis. Imágenes del pensamiento*, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- ROSSI, Aldo, “Los hechos urbanos como obra de arte”, en *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- RYKWERT, Joseph, “La ciudad como un mal curable. Ritual e histeria”, en *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el mundo antiguo*, Madrid, Hermann Blume, 1985.
- SCHMUTZLER, Robert, *El Modernismo*, Madrid, Alianza, 1985.
- SEDLMAYR, Hans, *El arte descentrado*, Barcelona, Labor, 1959.
- SIMMEL, Georg, “La metrópoli y la vida mental”, en *Sobre la individualidad y las formas sociales*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2002.
- VALÉRY, Paul, “Situación de Baudelaire”, en *De Poe a Mallarmé. Ensayos de poética y estética*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010.

VIÑAS, David, *Grotesco, inmigración y fracaso*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.

—“Las Aguafuertes como autobiografismo y colección”, en *Roberto Arlt. Aguafuertes II*, Buenos Aires, Losada, 1998.

WÖLFFLIN, Henrich, “Las razones de la transformación estilística”, en *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós, 1986.

<h1>5</h1>	BAJO UNA LUZ ONÍRICA: GRANADA Y LA ALHAMBRA SEGÚN WASHINGTON IRVING
	Juan Manuel Barrios Rozúa

Los escritos de Irving sobre Granada

La primera aproximación literaria de Washington Irving a Granada data de 1822, año en el que publicó el libro *Bracebridge Hall*, que contenía una historia de amor plagada de lugares comunes, “El estudiante de Salamanca”. El relato se desarrollaba en una ciudad que nunca había visitado y que veía a través del filtro orientalista que le dejó en su juventud la lectura de las *Guerras civiles de Granada* (Ginés Pérez de Hita, 1595 y 1616).

Tras varios años vagando por Europa, la oportunidad de visitar España le llegó cuando en 1826 la embajada norteamericana en Madrid lo nombró agregado, con la misión de traducir una colección de documentos sobre Cristóbal Colón que el historiador y marino Martín Fernández Navarrete había empezado a publicar. Colón era un personaje muy admirado en Estados Unidos y la embajada de ese país en España consideraba de interés nacional que se conocieran nuevos detalles sobre el descubridor. Cuando solo llevaba dos meses de trabajo en Madrid, llegó a la conclusión de que el texto de Navarrete era aburrido y decidió escribir una biografía del descubridor que fuera accesible al gran público. Durante meses estuvo absorbido en la redacción de la *Vida y viajes de Cristóbal Colón*, llegando a declarar: “Jamás tuve idea del lío en que me metía cuando empecé este libro”¹. Cuando en la redacción del libro llegó al punto en el que Colón se

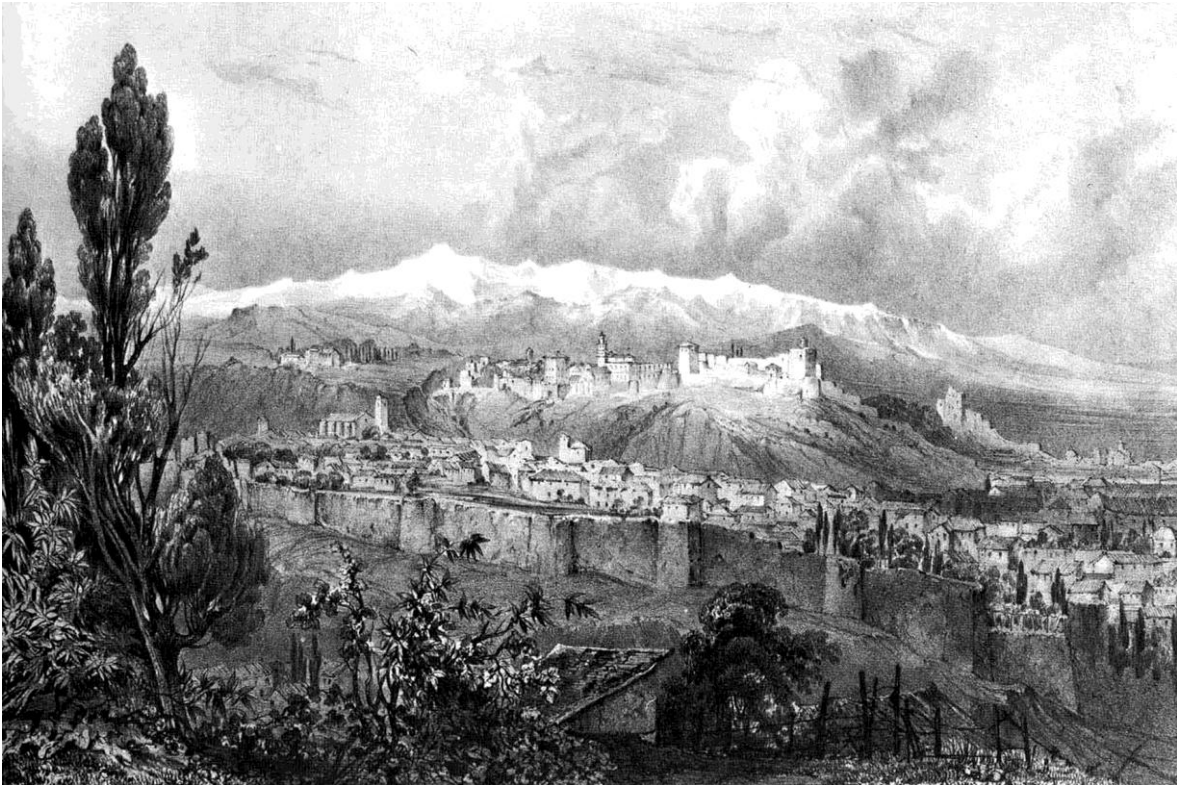
¹ Un elocuente extracto del diario de Irving puede leerse en Beerman, 1992: 197-217.

reúne con los Reyes Católicos frente a la asediada Granada, Irving se sintió atraído por la caída del reino nazarí, último bastión musulmán de la otrora poderosa al-Andalus, y pensó en introducir unos capítulos relatándola. Pronto se dio cuenta de que era un tema demasiado amplio y que sería mejor dedicarle una obra completa. *Crónica de la conquista de Granada* (1829) resulta un texto desconcertante, y de hecho ha dado lugar a críticas enfrentadas. El propio autor declara que ha llevado a cabo “una especie de experimento”, un libro “extraído de antiguas crónicas; embellecido, hasta donde me ha sido posible, por la imaginación, y adaptado a los gustos románticos del día; algo que era [...] mitad historia y mitad novela”². Este libro fue un éxito que despertó la imaginación romántica de muchos norteamericanos y europeos, y dio un nuevo empujón a la moda de la maurofilia. Incluso un anciano Walter Scott, al conocer los escritos de Irving, se lamentó de no haber descubierto antes las posibilidades literarias de las luchas entre musulmanes y cristianos en suelo ibero.

Todavía estaba escribiendo esta obra cuando emprendió su primer viaje a Andalucía, con el cual pretendía conocer los escenarios que estaba describiendo. Salió de Madrid, entró por Despeñaperros y pasó a Córdoba, desde cuya sierra atisbó por primera vez la ubicación de la ciudad de la Alhambra: “La blanca cima de Sierra Nevada aparece como una nube brillante en lontananza, mostrándonos la situación de Granada, la ciudad de romántica historia”³. Llegó a la antigua capital nazarí el 8 de marzo de 1828, se alojó en la poco confortable fonda del Comercio y abandonó la ciudad el 18 del mismo mes para ir a Málaga, Ronda y finalmente Sevilla, donde se establecerá por más de un año. Puede parecer que un viaje en el que atravesó Andalucía alojándose en multitud de pueblos y ciudades implica cierta superficialidad. Pero nada más lejos de la realidad. Sus diez días de estancia en Granada eran tiempo suficiente para recorrer su solar de arriba abajo varias veces, conversar con gentes y reunir varias páginas de notas, pues Irving era un disciplinado recopilador de impresiones, noticias y leyendas populares, y no en vano a ello se debe lo mejor de su obra.

² Citado por Hoffman, 1945: 40.

³ Carta a Antoinette Bollviller, fechada en Granada el 15 marzo 1828, en Morales, 1960: 93-95.



El Albaicín, la Alhambra y Sierra Nevada (Granada). Grabado de Girault de Prangey, 1832-1833.

Durante los muchos meses que Irving pasó en Sevilla y sus proximidades sabemos que tuvo en mente a Granada, pues trabajó en la *Crónica* y empezó a trabajar en los *Cuentos de la Alhambra* (*The Alhambra*). Pasado poco más de un año en Sevilla, inició un segundo viaje hacia Granada, acompañado de su amigo el príncipe Dolgoruki, que incluía paradas en muchas localidades de las abruptas serranías penibéticas, escenario de la encarnizada resistencia nazarí contra la invasión castellana. El 5 de mayo llegó a Granada con la idea de residir más tiempo que en la anterior ocasión: “Si me siento inspirado, de lo que tengo alguna esperanza, permaneceré de un mes a seis semanas”⁴. Tras una visita al gobernador de la ciudadela, tuvo la fortuna de ver realizado el sueño de instalarse en la Alhambra. Lo agradable que resultaba allí su estancia pronto le llevó a cambiar de planes: “Estoy resuelto a demorar mi estancia en este lugar hasta que consiga acabar varios escritos relacionados con este mismo palacio, en los que

⁴ Carta a Peter Irving, fechada en Sevilla el 29 de abril de 1829, en Morales, 1960: 102.

pretendo reflejar el encanto íntimo que me rodea”⁵. Sin embargo, el nombramiento para un cargo diplomático obligó a Irving a precipitar su salida de la ciudad:

Partiré de la Alhambra dentro de pocos días y he de hacerlo con gran pesar. Nunca en mi vida he pasado días semejantes ni espero volver a pasarlos. El tiempo es ahora insoportablemente caluroso y el calor penetra en las salas principales; pero tengo un delicioso retiro en las salas de los baños que por ser casi subterráneas son frescas como grutas⁶.

Su marcha de la ciudad a finales de julio hará que sus *Cuentos* termine de escribirlos fuera. Si hubiera permanecido más tiempo en la Alhambra, las impresiones, documentos y leyendas que podría haber reunido habrían sido muchas más y esto se habría reflejado en sus obras. Pero podemos pensar también que el hecho de que sus *Cuentos* los escribiera en buena parte lejos de la ciudad, contribuyó a darles ese mágico carácter de evocación que tienen, y que de haber residido más tiempo en Granada podría haberse sentido obligado a ser más explicativo y caer en la pesadez del que quiere contar demasiadas cosas.

Queda, por último, plantearse por qué Washington Irving no volvió a Granada durante los años que estuvo de embajador en Madrid (1842-1846). A primera vista sorprende que en una estancia en España algo más larga que la anterior, no encuentre el momento para visitar una ciudad de la que hablara con tanto encomio. Algún autor ha apuntado falta de sinceridad en el entusiasmo de sus escritos literarios e históricos⁷, pero creo que esto queda descartado de antemano por su correspondencia privada, donde no hay lugar al recurso literario de fingir emociones elevadas y queda clara la espontaneidad de sus sentimientos. A mi parecer, la explicación es sencilla: Irving ya no era el entusiasta viajero del pasado; su interés por conocer mundo había decrecido y desde hacía años estaba retirado en *Sunnyside*, su casa rural junto al río Hudson, entregado con placer a

⁵ Carta a Peter Irving, fechada en Granada el 13 de junio de 1829, en Morales, 1960: 106.

⁶ Carta a su hermano Peter Irving, fechada en la Alhambra el 22 de julio de 1829, en Morales, 1960: 114.

⁷ Dice Ynduráin: “en todo caso me parece muy decepcionante el olvido y me hace sospechar que su viaje y estada en la Alhambra no había pasado de servir a un fin utilitario que, una vez cumplido, quedaba atrás, agotadas para el autor las posibilidades estimulantes de su imaginación. Y esta indiferencia, ¿no nos suscita alguna duda acerca de la autenticidad de la experiencia pasada?”. Ynduráin, 1960: 41.

una vida tranquila y rutinaria. Con sus 60 años y una salud que nunca había sido muy fuerte, agravada ahora por distintos males, el antes intrépido viajero está ahora a las puertas de la vejez. Él mismo lo dice: “Soy un espectador demasiado viejo en el teatro de la vida para que aún me impresionen las novedades, el lujo o los trucos del drama”⁸. En la capital española desarrolla una activa labor diplomática cuando su deseo sería continuar su tranquila existencia y poder acabar varios proyectos literarios. Así, en lugar de narrativa debe escribir aburridos informes diplomáticos⁹. En 1846 regresó a los Estados Unidos y se estableció en su villa de *Sunnyside*, donde continuó escribiendo sobre temas de su tierra natal. Murió el 28 de noviembre de 1859, dejando algunas obras inéditas, sus diarios y una abundante correspondencia que permite seguir con precisión sus andanzas y la gestación de sus escritos. El diario que recoge sus estancias en Granada es escueto en detalles, pero las cartas son en ocasiones largas y contienen descripciones brillantes que prefiguran las que encontramos en los *Cuentos*. Gracias a estos textos se nos despejan dudas que podríamos albergar respecto al apasionado entusiasmo de algunos pasajes de sus obras dadas a la imprenta, y conocemos de primera mano, sin que medie ningún convencionalismo literario, matices de sus vivencias en la ciudad¹⁰.

Irving fue un decidido estilista que trabajó con ahínco para desarrollar un estilo depurado, de clara estirpe neoclásica, cuya elegancia no tendría nada que envidiar de los mejores prosistas ingleses de su tiempo. En su obra siempre dio más importancia a la forma que al contenido. Los críticos literarios suelen emplear calificativos para referirse a su obra, tales como dignidad de las formas, perfección estilística, gracia, armonía..., todas las cuales son adecuadas cuando nos referimos a *Cuentos de la Alhambra*. En la mayor parte de su obra, y en particular

⁸ Citado por Bowers, 1997: 111.

⁹ Su única labor literaria vinculada con su primera estancia en España fue retomar una biografía de Mahoma que, en principio, había concebido como una introducción a sus escritos sobre al-Andalus. Como él mismo señala, “alivió el tedio de una indisposición crónica revisando de nuevo el manuscrito” (Irving, 1985: 23). La publicó en 1849.

¹⁰ La edición más completa de las cartas de Irving es *Complete Works of Washington Irving: Letters II, 1823-1838*, Boston, Twayne, 1979 (las cartas escritas desde Granada pueden verse en las páginas 279-288 y 411-458, y hay algunas otras menciones a la ciudad dispersas por toda su correspondencia). Los diarios están recogidos en *Complete Works of Washington Irving. Journals and Notebooks: vol. 4, 1826-1829*, Boston, Twayne, 1984.

en este libro, encontramos un sutil humor, carente de maldad, a veces ingenuo, que hace que sus escritos nos parezcan siempre gratos y faltos de trascendencia. Algunos críticos le reprochan falta de imaginación para crear argumentos y personajes; de ahí que su literatura transite por los caminos de la historia, la literatura de viajes y la recopilación de leyendas populares. Sin embargo, la novela histórica y los relatos de viajes eran dos géneros de moda en su tiempo, de manera que el reproche a Irving de falta de capacidad creativa tiene algo de anacrónico. Por otra parte, Irving decía: “Hay impresos por todas partes de modo desordenado, una cantidad enorme de relatos o hechos fantásticos y legendarios” que no necesitan más que un buen pulimento¹¹. *Cuentos de la Alhambra* es una afortunada composición literaria a partir de las tres fuentes señaladas, mostrando en su libertad formal para fundir elementos tan diversos un claro carácter romántico. En *Cuentos de un viajero* (1824), obra también de carácter misceláneo, Irving diría:

Para otros cuentos contenidos en esta obra y en general para todos los míos, puedo hacer una observación: soy un inveterado viajero, he leído algo, visto y oído más y soñado mucho más. Mi cabeza está, pues, henchida de toda especie de cosas raras y sabidas. Al viajar, estos heterogéneos materiales se revuelven en mi imaginación como los artículos de una revuelta valija, de tal modo que, cuando trato de extraer un hecho, no puedo determinar si lo he leído, me lo han contado o lo he soñado, y siempre fallo en saber qué es lo que he de creer de mis propias historias¹².

Además de la libertad formal, sus rasgos románticos están presentes en la nostalgia del pasado, la fascinación por el Oriente musulmán, las descripciones pintorescas de lugares y tipos populares o los apasionados amores de algunas de sus leyendas. La importancia del pasado en su obra la señalaría él mismo al indicar que Estados Unidos tenía magníficos paisajes, pero le faltaba historia:

Europa poseía los infinitos tesoros acumulados por los siglos. Sus mismas ruinas referían la historia de los tiempos que fueron y cada una de sus enmohecidas piedras era un trozo de historia. Yo me parecía por recorrer los lugares que habían servido de escenario a renombrados hechos –pisando, por decirlo así, sobre las huellas de lo antiguo– para recorrer los ruinosos castillos, para meditar encaramado en la desmoronada torre; en

¹¹ Hoffman, 1945: 38.

¹² En *Tales of a Traveler* (1824), citado por Soria, 1960: 133-134.

una palabra, para evadirme de las vulgares realidades del presente y perderme en las nebulosas grandezas del pasado¹³.

En una carta fechada el 15 de marzo de 1828 explica que la inspiración de *Cuentos de la Alhambra* le llegó cuando buscaba la puerta por la que Boabdil salió de la ciudadela. Un habitante del lugar le ayudó a encontrarla:

Después de haber satisfecho mi curiosidad sobre la puerta referida, mi pobre acompañante me reveló otros secretos y supersticiones que circulaban entre las pobres gentes que habitaban en la Alhambra. Me han llamado la atención estas anécdotas y él me ha prometido suministrarme otras nuevas. Generalmente se refieren al tiempo de los moros y a los tesoros enterrados por ellos en la Alhambra, así como historias de apariciones en las torres donde se supone escondido el oro enterrado antes de abandonar la fortaleza¹⁴.



Mapa topográfico de Granada. Francisco Dalmau, 1796.

Otras leyendas las tomó de los *Paseos por Granada y sus contornos* (Juan Velázquez de Echeverría, 1764-1767), obra que cita en su diario y de la que procede, por ejemplo, la “Leyenda del soldado encantado”. También se inspiró en

¹³ Lo dice en *The Sketch Book*, citado por Hoffman, 1945: 37.

¹⁴ Carta a Antoinette Bollviller, fechada en Granada el 15 de marzo de 1828, en Morales, 1960: 98-99.

relatos de la literatura que leyó para sus trabajos históricos, como *Historia y rebelión de los moriscos de Granada* (Luis del Mármol, 1600), de Carvajal, de la que toma “La Casa del Gallo de Viento”, e incluso de tradiciones iraníes, caso de la “Leyenda del astrólogo árabe”¹⁵. Por otra parte, una referencia literaria que en todo momento nos viene a la mente es esa obra que fue lectura de cabecera de tantos románticos de su tiempo, *Las mil y una noches*, libro con el cual tiene tantos paralelismos.

Existen tres versiones de *Cuentos de la Alhambra*, la primera de 1832, publicada simultáneamente en Estados Unidos y Gran Bretaña. La segunda es una revisión de 1850 con un prefacio escrito al año siguiente. En esta versión hay una reordenación de los capítulos y se añaden nuevos textos (“La cruzada del Gran Maestro de Alcántara”, “Leyenda del soldado encantado” y “El autor se despide de Granada”). La tercera versión, datada en 1863, es póstuma y cuenta con nuevas historias de ficción (“Spanish Romance” o “Legend of don Munio Sancho de Hinojosa”) y el artículo “Poets and Poetry of Moslem Andalus”¹⁶. El éxito de la obra fue inmediato y se tradujo en el mismo año de su aparición al francés y al alemán; poco después al danés, holandés y sueco. En España hay ediciones incompletas y en ocasiones traducidas del francés desde 1833. La primera edición íntegra traducida al español se publicó en Granada en 1888 y la hizo José Ventura Traveset, doctor en Filosofía y Letras, el cual tomó como referencia la versión de 1832. Hoy, la mayoría de las ediciones disponibles en España se basan en la edición ampliada de 1850.

El paisaje que circunda Granada

Washington Irving tuvo el acierto de escoger fechas idóneas en sus dos estancias, pues residió en vísperas de la primavera y en la primavera misma¹⁷. No

¹⁵ Soria, 1960: 153-156.

¹⁶ Sobre las ediciones y traducciones de *Cuentos de la Alhambra* véase Villoria, 2000.

¹⁷ En su primera estancia escribe: “Se experimenta una como embriaguez del corazón y del espíritu al contemplar estos lugares en época tan espléndida. La naturaleza toda parece rebosar de

tuvo que soportar el duro invierno y solo sufrió durante un mes el tórrido verano de la ciudad, lo cual contribuye a que en sus escritos la Vega junto a la que se asienta la ciudad sea “un paraíso terrenal”¹⁸. Su entrada a la ciudad le ayuda a evocar la propia llegada de Tarik a Granada a principios del siglo VIII:

Después de internarse algo en el país, Tarik llegó un día a una vasta y bella llanura entremezclada de aldeas, engalanada con alamedas y jardines, surcada por sinuosos ríos y circundada por encumbradas montañas. Era la famosa vega o llanura de Granada, destinada a ser, durante siglos, la residencia favorita de los musulmanes. Cuando los conquistadores contemplaron aquella deliciosa vega, quedáronse perplejos de admiración, como si el Profeta les hubiera dado un paraíso en la tierra en recompensa de los servicios prestados a su causa¹⁹.

Y de manera más subjetiva lo expresa sin ambages: “¡Santo cielo, después de haber pasado dos años en los baldíos calcinados de Castilla, ser libertado para vagar libremente en este país de ensueño!²⁰”. La fertilidad de la Vega, la “mayor gloria de Granada”²¹, es loada sin descanso en la *Crónica*, donde nada causa más desolación a los musulmanes que ver sus frutales y alquerías pasto de las llamas y el pillaje cristiano. Lo que le fascina de la Vega es su feracidad entre ásperas montañas, ese primoroso regadío heredado de los andalusíes²², la variedad de sus cultivos con plantas tan exóticas como granados, naranjos y limoneros, el brillante verdor bajo un sol radiante que parece reclamar un árido desierto. Ningún lugar mejor para respirar el “aire balsámico de Andalucía”²³.

El circo de montañas que rodea la Vega presenta el contraste idóneo con sus rocas abruptas y desnudas laderas. Y destacando majestuosa Sierra Nevada, que Irving conoció siempre con nieve y de la que no solo aprecia tanto su belleza como su impacto sobre el clima²⁴. Este cinturón de montañas estanca la atmósfera

vitalidad al revestirse de los primeros delicados brotes verdes y las flores primaverales. Los almendros están en flor, las higueras comienzan a brotar, en todas partes se inicia una tierna germinación, tanto en la hoja como en la flor en botón”. Citado por Bowers, 1997: 51.

¹⁸ Irving, 1997: 353.

¹⁹ Irving, 1997: 114.

²⁰ Carta a Antoinette Bollviller, fechada en Granada el 15 de marzo de 1828, en Morales, 1960: 96.

²¹ Irving, 1987: 15.

²² “...ellos lograron transformar esta afortunada región al más maravilloso grado de prosperidad imaginable, enorgulleciéndose de embellecerla cada vez más...”. Irving, 1987: 15.

²³ Carta a Antoinette Bollviller, fechada en Granada el 15 de marzo de 1828, en Morales, 1960: 94.

²⁴ “La altura de la población y su vecindad a la Sierra Nevada, coronada con perpetuas nieves, suavizan las cálidas temperaturas del estío, de modo que mientras otras ciudades jadean con el

de la Vega y hace que su aire esté saturado de partículas que, al amanecer y, sobre todo, al atardecer, tiñen los cielos con tonalidades rosáceas y púrpuras, y bañan los edificios de una luz dorada, convirtiendo así las puestas de sol en otro sugestivo espectáculo. Para Irving era fácil evocar la última mirada de Boabdil:

Los brillantes rayos del sol, en una atmósfera tan transparente, iluminaban sus altas torres y alminares y se reflejaban gloriosamente sobre las almenadas murallas que coronaban la Alhambra, en tanto que abajo, el esmaltado y frondoso valle de la vega, contrastaba con los brillantes y plateados meandros del Genil²⁵.

En fin, esta fue la impresión en la distancia la primera vez que llegó a la ciudad:

¡Pero Granada, la *bellísima* Granada! Imagínese cuál debió ser nuestra alegría cuando después de pasar el famoso puente de Pinos [...], divisamos Granada, con su Alhambra, sus torres y sus nevadas montañas; todo aparecía ante nuestra vista. El sol poniente lucía majestuosamente en sus torres de color bermejo a medida que nos acercábamos y daba un suave tono al paisaje de la vega; un mágico resplandor lucía sobre este lugar tan celebrado por la poesía²⁶.

Si tanto he insistido en la cuestión paisajística es para desmentir, o al menos matizar, la idea muy difundida entre los investigadores de la literatura y el grabado románticos de que lo único que interesaba de Granada a los viajeros era la Alhambra. La ciudad palatina situada en un llano no habría despertado ni la mitad del entusiasmo que despertó. En la Granada actual el crecimiento urbano y la especulación más mezquina han destruido y ocultado una parte de este encanto, como veremos al final; es fácil, pues, que pase desapercibido, pero la lectura atenta de los textos no deja lugar a dudas de que la Alhambra no es solo un sugestivo conjunto de salas, sino también una sucesión de torres y balcones desde los que asomarse a un paisaje pleno de matices –no en vano escudriñaba

bochornoso y sofocante calor de la canícula, las más saludables brisas cruzan las marmóreas antecámaras granadinas”. Irving, 1987: 15.

²⁵ Irving, 1987: 516. Mucho más brillante y plena de matices es la descripción que hace Gautier, demasiado larga para reproducirla aquí pero cuya lectura recomiendo vivamente (Gautier, 1985: 194).

²⁶ Carta a Antoinette Bollviller, fechada en Granada el 15 de marzo de 1828, en Morales, 1960: 93-95.

la vida urbana con su catalejo. En cambio, el Alcázar de Sevilla, situado en llano, le parecía muy inferior a la Alhambra, pese a la similitud de su arquitectura²⁷.

Todos los viajeros románticos se sintieron igualmente cautivados por el abrupto y contrastado paisaje granadino. Recojo algunos testimonios que nos abrirán además las puertas al siguiente capítulo. El primer viajero netamente romántico que pisó Granada fue René de Chateaubriand, que estuvo en vísperas de la Guerra de la Independencia y escribió una novela, *El último Abencerraje*, con un espíritu muy próximo al de Irving:

Granada está construida al pie de Sierra-Nevada, sobre dos enhiestas colinas, separadas por un profundo valle. Las casas, situadas en el declive de las colinas, en el fondo de aquel, dan a la ciudad el aspecto y la forma de una granada entreabierta, circunstancia a que debe su nombre. Dos ríos, el Genil y el Darro, de los cuales el uno arrastra pajillas de oro y el otro arenas de plata, bañan el pie de las colinas, y se reúnen y serpentean en una llanura encantadora llamada la Vega. Esta llanura, sobre la cual descuella Granada, está cubierta de viñedos, granados, higueras, moreras y naranjos, y rodeada de montañas de forma y color admirables. Un cielo encantado y un ambiente puro y delicioso abisman el alma en una secreta languidez, de que cuesta trabajo librarse al viajero que no hace sino pasar. Echase bien de ver que en semejante país las pasiones tiernas hubieran sofocado en breve las pasiones heroicas, si el amor, para ser verdadero, no necesitase siempre apoyarse en la gloria²⁸.

En 1809, el inglés William Jacob describió así su llegada a la ciudad:

Nada puede superar el panorama que se abrió ante nosotros: el río, el campo tan poblado, lleno de árboles y claros riachuelos descendiendo de las montañas...; la espléndida ciudad, extendiéndose en forma de media luna desde el río y arrojando la subida gradual a la colina; las calles, levantándose unas sobre otras; profusión de torres y brillantes cúpulas; la cima coronada por la Alhambra, el fondo compuesto por la majestuosa Sierra Nevada, cuyas cimas cubiertas por la nieve completan la escena a la cual ninguna descripción puede hacer justicia²⁹.

David Inglis, que visitó Granada meses después de que se marchara Washington Irving, apunta:

La situación de Granada eclipsa la de cualquier ciudad que había visto anteriormente y, en conjunto, la visión que experimenté al acercarme me impresionó con más fuerza que cualquier otra que hasta ese momento pudiera recordar [...]. No se trata de un alcázar aislado, ni de unas solitarias ruinas cuyas dimensiones abarca el ojo de una

²⁷ Bowers, 1997: 68 y 101.

²⁸ Chateaubriand, 1854: 5.

²⁹ López-Burgos, 1994: 38.

sola mirada, sino de series de palacios, castillos y torres que cubren las alturas en una legua de circunferencia, que se levantan y se extienden, unas tras otras, dominando la ciudad que se humilla a sus pies...³⁰

Y para que no todo sean testimonios anglosajones, escuchemos al francés Théophile Gautier (1840) asomado a las torres de la Alhambra:

¡Cuántas horas he pasado allí, en aquella melancolía serena, tan diferente de la melancolía del Norte, con una pierna colgando sobre el abismo, procurando que mis ojos no perdieran ninguna forma, ningún contorno del admirable cuadro que se desplegaba ante ellos, y que seguramente no volverán a ver! Ninguna descripción, ninguna pintura podrán nunca reproducir aquel brillo, aquella luz, aquella viveza de matices. Los tonos más vulgares adquieren el valor de pedrería, y todo se sostiene en esta gama. Al anochecer, con el sol de soslayo, se producen efectos inconcebibles; las montañas fulgen como montones de rubíes, de topacios, de granates; un polvo de oro recubre los intersticios, y si, como es frecuente en verano, los labriegos queman los rastrojos en la llanura, las nubes de humo que se elevan lentamente hacia el cielo adquieren reflejos mágicos con la luz del poniente³¹.

La ciudad

Lo que más buscan los viajeros románticos, y Washington Irving es una de las expresiones más extremas de ello, es evocar la Granada musulmana. Nada es más exótico y diferencial respecto a las culturas de las que proceden. Por otra parte, la ciudad, último bastión de al-Andalus, tiene un pasado épico y trágico. Más allá de los valores arquitectónicos en sentido estricto, lo importante es lo que los edificios evocan para estos visitantes que, en mayor o menor medida, vienen con un bagaje de lecturas y fantasías³². Esto implica un interés particular por la Alhambra, que parece eclipsar la ciudad. Pero es preciso indicar que todo lo que se relaciona con la Granada musulmana interesa: murallas y puertas, alhóndigas, baños, restos de mezquitas –o iglesias mudéjares que lo parecen–, pequeños palacios nazaríes y casas moriscas. Son muchos los grabados, dibujos y más

³⁰ Inglis, 1955: 38.

³¹ Gautier, 1985: 206.

³² Durante el viaje queda claro qué es lo que le interesa: “La contemplación de ciudades y aldeas amuralladas, construidas como nidos de águilas entre las peñas y rodeadas de cresterías moriscas o de ruinosos torreones colgados de altos picachos, hace que la imaginación retroceda, en los pasos agrestes de las montañas, a los caballerescos tiempos de la guerra entre cristianos y musulmanes y a la romántica lucha por la conquista de Granada”. Irving, 1965: 29.

tarde fotos que poseemos de todos estos edificios, y por supuesto referencias a ellos. Y serían más de no estar estos edificios dispersos por la ciudad, mal conservados o ser poco accesibles. Pensemos en la iglesia de San José, situada en una intrincada calle del Albaicín y cuyo alminar estaba completamente enlucido, hasta el punto de no verse su arquito de herradura ni el interesante aparejo de su sillería; parecía un campanario de lo más corriente y todos los viajeros lo ignoraron.



Puerta de las Orejas, junto a la plaza de Bibarrambla (Granada). Grabado de Páez, mediados del siglo XIX.

El otro aspecto que más llama la atención de Granada es el pintoresquismo. Pintoresca es desde luego la arquitectura musulmana, pero lo son también otras muchas cosas. Lo que más distingue a Granada de Sevilla y Córdoba, que también poseen magníficos edificios musulmanes, es su relieve accidentado. Ya he hecho alusión a las montañas que rodean Granada, pero ahora es preciso fijarse en que la propia ciudad se asienta en buena parte sobre varias colinas. Esto le da un peculiar encanto a pasear por sus calles accidentadas, descubriendo nuevas perspectivas en cada requebro. La propia arquitectura se hace más pintoresca al amoldarse al terreno y adoptar diversas soluciones para ello. Si sumamos a esto que las calles y callejuelas son muy estrechas y en muchas bulle la vida, podemos entender que Irving le recuerde a su amigo el pintor David Wilkie

como “fuimos sorprendidos con frecuencia por escenas e incidentes callejeros que nos recordaban pasajes de *Las mil y una noches*”³³.

Los propios ríos de Granada no pueden ser más diferentes a los de su tierra natal. El Genil, que queda extramuros, es alabado por los paseos arbolados de sus riberas y sus vistas a la Sierra, pero es el Darro, el río que atraviesa la ciudad, el que despierta los más encendidos elogios. Es torrencial y de cauce estrecho, con el caserío tan apiñado en sus riberas que muchas casas vuelan sobre él apoyadas en tornapuntas de madera. Numerosos puentes de piedra y ladrillo, la mayoría de fábrica musulmana con innumerables remiendos, lo cruzan con arcos peraltados. Los grabadores románticos lo reprodujeron en algunas de las imágenes más sugerentes de la Granada histórica, pero a los propios granadinos les disgustaba, y donde el viajero veía pintoresquismo ellos encontraban tosca irregularidad. El inglés Richard Ford lo expresó con claridad en 1833:

¡Qué paisaje para todos, menos para los naturales que nada ven en estas maravillas de luces y sombras, reflejos, colores y perfiles! Ciegos a todas estas bellezas, las gentes del país solo perciben lo que en ello hay de degradante, de harapos y decadencia, y casi juzgan tus apuntes y admiración como un insulto. El granadino se te acerca para que vengas a dibujar la obra más reciente o el más moderno aborto estilo “Real Academia”...³⁴.

Irving es muy impresionista en su aproximación a la ciudad, mientras que para la Alhambra es minucioso. Los barrios los ve como masas abigarradas de edificios en los que pocos espacios e inmuebles sobresalen con nombre propio, solo aquellos vinculados a alguna leyenda o acontecimiento histórico: la casa del Gallo, la alcazaba Cadima, la plaza Bibarrambla, la Alcaicería, la ermita de San Sebastián... Ni siquiera encontramos una descripción de la Capilla Real, sepulcro de los Reyes Católicos, aunque sabemos que como a todo buen romántico le gusta la arquitectura gótica, como demuestran sus reiteradas visitas y encendidos elogios a la Catedral de Sevilla³⁵.

³³ Irving, 1965: 21.

³⁴ Ford, 1955: 91.

³⁵ Richard Ford sí que dedica amplio espacio y generosos elogios a la Capilla Real, mientras se muestra más crítico con la Catedral. Ford, 1955: 95-102.

Sin embargo, para el aficionado a la historia del arte de nuestros días es muy llamativo el escasísimo interés, si es que no simple ignorancia e incluso desprecio, de los viajeros románticos hacia la arquitectura de la Edad Moderna. Esto lleva muchas veces a tratarlos de ignorantes o parciales, pero yo creo que no merecen ningún reproche por ello a pesar de que Granada tenía una magnífica colección de edificios de esa época que parecen no existir para ellos. El europeo romántico estaba saturado de órdenes, frontones y fachadas simétricas. Hacía tres siglos que el Renacimiento italiano había conquistado el continente, luego evolucionado hacia el Barroco y vuelto finalmente al purismo neoclásico. Toda Europa seguía dominada por el espíritu clasicista y aún le quedaba un largo futuro a su lenguaje, pues el propio eclecticismo se alimentó esencialmente del repertorio clásico; la arquitectura neogótica y el eclecticismo más exótico constituyen todavía una rareza. Era inevitable que la mirada de un viajero culto, pero no experto en historia de la arquitectura, resbalase indiferente ante una fachada como la de la Chancillería, los pilares corintios de la Catedral o la capilla mayor del monasterio de San Jerónimo. Ese era un lenguaje internacional todavía vivo, comprensible, cómodo si se quiere, pero convencional hasta el aburrimiento.



E

La ciudad vista desde la Alhambra, con la Catedral en el centro. Foto: J. M. Barrios, 2007.

Esto nos explica la actitud hacia los numerosos y magníficos edificios renacentistas y hacia los pocos academicistas –palabra más correcta que neoclásicos– que hay en la ciudad. Pero el barroco granadino, con algunas iglesias imaginativas y exuberantes, se sale de esa norma. Sin embargo, aunque los viajeros han reaccionado contra la arquitectura clásica de su tiempo, no miran con respeto al barroco porque se han educado en el neoclasicismo y lo aprecian, aunque les aburra, y esa educación clásica incluye una virulenta condena de este estilo como aberración, como degeneración del propio lenguaje clásico, como repulsa hacia el hijo deforme de la matriz romana. Y algo más y muy importante: la arquitectura barroca es todavía muy joven, los edificios solo tienen una media de un siglo de antigüedad y albergan poca historia para unos viajeros que encuentran en la evocación del pasado un aliciente esencial.

Puede sorprender, después de estas reflexiones, que el Albaicín, barrio musulmán y morisco por excelencia, no despierte un interés especial en los viajeros románticos. En Irving solo encontramos alguna descripción idealizada de su aspecto en época musulmana, seguramente calcada de alguna antigua crónica:

Opuesta a la colina en la cual se asienta la Alhambra se alza su rival [...]. Las laderas y faldas de estas colinas están cubiertas de casas en número de setenta mil, separadas por estrechas calles y pequeñas plazas, a la usanza de las ciudades árabes y moras. Dichas casas tienen patios interiores y jardines, refrescados por fuentecillas y arroyuelos, donde florecen naranjos, limoneros y granados, en forma que como las construcciones se elevan una tras otra en las laderas de la colina, presentan una deliciosa apariencia mixta de ciudad y jardín³⁶.

El Albaicín gusta como conjunto fronterero a la ciudad palatina, se visitan con interés algunas de sus casas moriscas y es citado por su papel en la historia, pero se prefiere con mucho el denso centro urbano, la antigua Medina, donde los edificios cobran más altura y monumentalidad, donde el Darro brinda sus mayores cotas de pintoresquismo y donde las calles hierven de gente. Frente a esto, el Albaicín es un barrio despoblado y pobre. Solo la destrucción del centro de la ciudad por la especulación y la apertura de grandes vías volverá, décadas después, la mirada al Albaicín como último baluarte de las esencias granadinas.

³⁶ Irving, 1987: 14-15.

Otro tanto ocurre con el Sacromonte gitano y los demás barrios de cuevas de la ciudad, todavía no tan poblados como llegarán a estarlo a principios del siglo XX. Irving nos habla de las cuevas y sus habitantes siempre de pasada³⁷, y cuando otros viajeros románticos le prestan atención es para lamentar la miseria de sus habitantes.

Granada, más allá de la mirada romántica

Ya he señalado la indiferencia de Washington Irving por la arquitectura posterior a la medieval; ahora me voy a centrar sobre todo en pormenores urbanos, antes de pasar a hablar de la Alhambra. La crisis del Antiguo Régimen encontró en Granada uno de sus eslabones más débiles. Aunque no se puede afirmar que todo fuera declive en España durante este período, es indudable que la evolución de la antigua capital nazarí será negativa. Inluían en ello tanto los factores estructurales como una creciente pérdida de relevancia administrativa y política de la ciudad, fenómeno que hundía sus raíces en la propia Edad Moderna. La ciudad queda, además, completamente descolgada del incipiente desarrollo industrial y comercial que se da en algunas partes del país, entre otras razones por las dificultades que presenta el transporte, evidentes en la falta de un puerto en Motril y en la pésima red de caminos que tanto padecieron los viajeros románticos. En estas condiciones la agricultura encuentra graves dificultades para su comercialización. En cuanto a la industria textil, había sido parcialmente desmantelada durante la invasión francesa³⁸. No es de extrañar, pues, que en una ciudad con tan pocas perspectivas económicas “multitud de vagabundos y holgazanes” pueblen “diariamente las calles, plazas y sitios de más concurrencia, a pretexto de vender tabaco, relojes, ropas, quizás robados en los pueblos comarcanos...”³⁹.

³⁷ Irving, 1965: 127 y 194.

³⁸ Díaz, 1982: 40-52.

³⁹ *Diario crítico y erudito de Granada*, 5 de mayo de 1813.

El declive administrativo y económico de Granada tendrá su reflejo en el estancamiento demográfico, lo que contrasta con la tendencia al crecimiento que muestra el conjunto de España⁴⁰. El siglo comenzó con una epidemia de fiebre amarilla, a la que sucedió años más tarde la invasión francesa y la crisis agrícola. No obstante, a comienzos del sexenio absolutista se inicia una clara recuperación demográfica que se prolongará hasta que en 1834 llegue a la ciudad la terrible epidemia de cólera-morbo que venía asolando Europa⁴¹. Puede calcularse que la ciudad que conoció Irving estaba poblada por unas 55.000 personas, o sea, algo menos de las que llegó a albergar en sus últimos días como capital nazarí.

La debilidad demográfica y económica se traduce en una nula expansión del perímetro de la ciudad y en una escasa renovación del caserío, pues era inevitable que una población empobrecida descuidara el mantenimiento de sus viviendas. Esta dejación no se daría solo entre las clases populares y medias, sino también entre muchas familias nobiliarias que estaban viendo erosionados sus privilegios seculares y menguadas sus rentas. Pero fue en las propiedades del clero donde el abandono debió ser más palpable. Este poseía, pese a la desamortización de bienes eclesiásticos de Godoy⁴², más de un 10% de las 10.000 casas con que contaba la ciudad, porcentaje al que había que unir los 69 edificios construidos para iglesias, ermitas, conventos y hospitales religiosos. Si a estos sumamos decenas de cruces, capillas y hornacinas distribuidas por toda la urbe, puede concluirse que la imagen de Granada era la de una ciudad sacralizada, algo que llamó poderosamente la atención de los viajeros anglosajones y franceses.

El deterioro del caserío adquiere tintes dramáticos en barrios como el Realejo, cuya prosperidad en tiempos pasados estuvo ligada a la industria de la seda y cuyo declive fue paralelo al de esta. Ya en 1813 la situación del barrio era desoladora, pues las casas, “levantadas de planta con destino a la elaboración de sedas”, iban quedando deshabitadas “porque hoy no rinden los alquileres de

⁴⁰ Fontana, 1992: 263-267.

⁴¹ Rodríguez, 1983: 80-88.

⁴² Godoy, primer ministro de Carlos IV, emprendió esta desamortización para respaldar el endeudamiento de un Estado que salía de una guerra para entrar en otra. Sobre las consecuencias de esta desamortización en Granada véase Barrios, 1998: 77-80.

aquellos edificios, para sostenerlos: unos se desploman y otros son derribados por sus dueños para valerse del triste precio de sus ricos materiales”⁴³. Algo parecido ocurría en la mayor parte del Albaicín y, como veremos, más dramática era aún la situación del pequeño barrio que había en lo que hoy es conocido como Secano de la Alhambra.

Al deterioro general del caserío hay que unir la degradación de las escasas infraestructuras de la ciudad. La falta de recursos que sufre el municipio se traduce en una débil labor de mantenimiento del firme de las calles, de la limpieza de estas y de la conservación de la red de aprovisionamiento de aguas⁴⁴. Muchas fuentes no manaban y la salubridad del agua era muy deficiente. Los bandos municipales reiteraban que los cerdos no debían salir de los corrales, que se limpiara “la población de los muchos perros asquerosos y enfermos que, sin tener dueños, circulan por las calles” y que se retiraran los animales muertos⁴⁵. Un trato no mucho más benigno merecían los mendigos, pues se prohibía la presencia en la ciudad de los que no fueran vecinos de ella y se pedía la reclusión de los demás en centros de beneficencia donde serían obligados a trabajar.

La Alhambra vista por Irving

La Alhambra, inseparable de su entorno urbano y su paisaje, hay que insistir en ello, era un lugar de “peregrinación” para los viajeros románticos, expresión utilizada por ellos mismos⁴⁶. Para Washington Irving el interés preferente quedó claro ya en su primer viaje: “Durante los días pasados hemos

⁴³ *Diario crítico y erudito de Granada*, 29 de julio de 1813.

⁴⁴ Rodríguez, 1983: 53-54.

⁴⁵ *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 3 de septiembre de 1833.

⁴⁶ Irving lo dice con claridad: “Para el viajero imbuido de sentimiento por lo histórico y lo poético [...] es la Alhambra objeto de devoción como lo es la Caaba para todos los creyentes musulmanes”. Opinión compartida por muchos otros viajeros, como Murray, que dice en 1846: “...la Alhambra es para el viajero en Andalucía lo que el Santo Sepulcro en Jerusalén es al peregrino: el punto culminante de todo lo que le interesa de la zona que lo rodea. Es difícil, sin embargo, aproximarse a esta sin sentir esas aceleradas emociones que nos inundan cuando nos encontramos en vísperas de contemplar algo que desde hace mucho tiempo ha ocupado gran parte de nuestros pensamientos y fantasías”. Su viaje está recogido en la recopilación de López-Burgos, 2000c: 65.

estado ocupados recorriendo continuamente la ciudad y sus alrededores, pero la Alhambra y el Generalife han provocado más que ninguna otra cosa nuestro entusiasmo”⁴⁷.

No es de extrañar que en la segunda estancia se sintiera encantado cuando se le ofreció la oportunidad de alojarse en el recinto. Las habitaciones que le cedieron habían sido construidas por encargo del emperador Carlos V para complementar su palacio. Ocupaban dos crujías en ángulo que taponaban las antiguas vistas que había hacia el Albaicín desde el mirador de Lindaraja y que habían convertido en patio lo que antes era un jardincito bajo⁴⁸. Eran estancias de estilo castellano con techos renacentistas, muy luminosas y ventiladas: “Una ventana da al pequeño jardín de Lindaraja, especie de patio lleno de flores con una gran fuente en el centro; otra ventana domina el profundo valle del Darro, cuyas aguas murmuran en el fondo del barranco”⁴⁹. Una vez instalado en la Alhambra, baja poco a la ciudad, tanto porque dedica muchas horas a escribir como por la poca vida cultural que hay en aquellos años:

La muerte de la reina [Amalia de Sajonia] ha tenido cerrada la ópera por largo tiempo. Tiene, por tanto, poco atractivo bajar a la ciudad. Solo he bajado una vez en el curso de varios días, por la tarde. Me encuentro aquí perfectamente en el sosiego de mis habitaciones, que cada día me siento menos inclinado a abandonar a medida que mejora el tiempo y se hace más templado el ambiente⁵⁰.

Para darnos cuenta de la pobreza cultural de Granada en aquellos años, más allá de este luto oficial, podemos fijarnos en un detalle: las publicaciones periódicas. Si durante el Trienio Liberal (1820-1823) se contabilizan 55 periódicos y revistas, ¡solo hay uno y de efímera existencia entre 1824 y 1832!⁵¹ No en vano, Irving pide en una carta desde la Alhambra que le envíen periódicos, por atrasados que estén, pues no tiene ni idea de lo que pasa en el mundo desde

⁴⁷ Carta a Antoinette Bollviller, fechada en Granada el 15 de marzo de 1828, en Morales, 1960: 95.

⁴⁸ En un intento de reconstruir fielmente la imagen de la Alhambra musulmana, el restaurador Modesto Cendoya propuso en 1913 derribar las habitaciones que ocupara Irving, lo que afortunadamente no se llevó a cabo. Álvarez, 1977: 69.

⁴⁹ Carta a su hermano Peter Irving, fechada el 12 de mayo de 1829, en Morales, 1960: 104.

⁵⁰ Carta al príncipe Dolgorouki, fechada en la Alhambra el 23 de mayo de 1829, en Morales, 1960: 105.

⁵¹ Véase la elocuente relación de prensa periódica en Molina, 1979: 86-90.

hace tiempo. Qué duda cabe que en estos años Granada es, desde el punto de vista cultural, un páramo y que la represión combinada de la monarquía y la Iglesia constituyen la principal causa.

De todas formas, no es solo falta de actividades culturales lo que mantiene a Irving en sus habitaciones. En general, todos los habitantes de la Alhambra sentían pereza para bajar al centro. En la calle Real había tiendas que abastecían de todo a sus habitantes y las cuevas empinadas eran disuasorias. Algunas de las veces que Irving se decidió a salir del recinto fue por invitación del duque de Gor, el más destacado aristócrata de la ciudad, con quien trabó gran amistad:

Bajo rara vez a Granada. Allí tengo un excelente punto de reunión, sin embargo, en la casa del duque de Gor. Tiene el duque de treinta a cuarenta años, y su apariencia predispone desde el primer momento en su favor a causa de su trato franco, amistoso y sencillo en sus modales. [...] El duque tiene una interesante biblioteca que me ha ofrecido, al mismo tiempo que me ha procurado un permiso para visitar cuando me plazca la biblioteca de los Jesuitas en la Universidad, donde me han entregado las llaves para pasar si es mi deseo todo el día en completa libertad⁵².

Irving se preguntaba “si el pobre rey Chico estaría mejor que yo en este palacio”⁵³; el recuerdo del último rey lo invadía todo con una pátina de nostalgia, y nadie como el escritor norteamericano podía evocar mejor los avatares del tiempo. Él, que había invertido meses de trabajo en relatar minuciosamente los últimos años de los musulmanes en aquel pequeño país. Cada sala del palacio, cada torre de las murallas tiene asociado un hecho trágico o un momento de felicidad perdido, cuyo eco llega a través de las salas vacías. Irving demostró en los *Cuentos* una inimitable capacidad para la evocación. Es la suya una visión parcial, por supuesto, pero en la que sabe combinar la exaltación de un pasado brillante con la simpatía hacia los tipos populares que ahora pueblan el recinto. Esa búsqueda del contraste es lo que hace tan sugestivo el libro y evita que adopte un tono impostado que termine por acartonar a los musulmanes: “Me distraje observando algunos de los pintorescos tipos que han usurpado de este modo la

⁵² Carta a su hermano Peter Irving, fechada el 13 de junio de 1829, en Morales, 1960: 107. Irving también hace uso de la biblioteca del propio Gor, “que contiene muy curiosos volúmenes” (Carta al príncipe Dolgorouki, fechada en la Alhambra el 15 de junio de 1829, en Morales, 1960: 110).

⁵³ Carta a Peter Irving, fechada el 12 de mayo de 1829, en Morales, 1960: 104.

antigua mansión de la realeza, y que parecen estar aquí para representar el grotesco final en el drama del orgullo humano”⁵⁴.

En sus páginas se mezclan el trágico Boabdil con los pescadores de golondrinas, el sangriento final de los Abencerrajes con los pícaros buscadores de tesoros, guerreros fantásticos con harapientos soldados inválidos. Hay relatos historicistas y descripciones contemporáneas, pero ambos mundos se dan la mano en cuentos de pobres granadinos que dialogan con apariciones y penetran en cuevas fantásticas. Esta fusión de la historia, la leyenda y la pintoresca realidad presente es lo que Irving ve en sus paseos por la Alhambra, el espacio que junto a Granada sirve de común escenario, y cemento, para tan heterogéneos materiales. Es por ello que separar los cuentos del conjunto del libro es un dramático error que traiciona las concepciones literarias del autor; un cuento aislado puede resultar pueril, porque es la atmósfera onírica que el autor crea desde su llegada a Granada la que hace que una historia candorosa se acoja con simpatía e incluso gane verosimilitud. Todo intento de descomponer el libro en sus elementos, o sea, en guía de viajes, cuentos y evocaciones históricas, implica obtener productos mutilados pese a su aparente autonomía. Muchos son los investigadores que han valorado de esa manera el libro, en una disección anatómica digna de mejores esfuerzos, y han alabado algún cuento en particular, o reprochado la idealización de Boabdil, o resaltado el valor de sus impresiones de viajero sobre las limitaciones de su imaginación⁵⁵. Irving busca la complicidad de un lector romántico, interesado por todos estos ingredientes tan difíciles de fraguar. Así como en la *Crónica de la conquista de Granada* obtuvo un producto dudoso a partir de una lectura demasiado apegada a las crónicas medievales⁵⁶, en los

⁵⁴ Irving, 1965: 80.

⁵⁵ Una muestra: “He de confesar que prefiero, con mucho, la parte narrativa y descriptiva del libro, desde el viaje hasta la parte dedicada a contarnos sus experiencias en paseos, estancias y en el trato con los personajes que allí encontró. [...] Creo que en los cuentos, Irving queda muy por debajo del escritor de costumbres, y que en ninguno de aquellos ha alcanzado la gracia de Rip van Winkle. Lo maravilloso es demasiado fácil y trillado, requiere un lector demasiado ingenuo. [...] los productos de la fantasía de Irving son más bien decepcionantes. Además, le ha fallado ante lo granadino aquella feliz nota de ironía que hace deliciosos todavía, con frescura permanente, los cuentos del *Skech Book*”. Ynduráin, 1960: 31-33.

⁵⁶ Este libro ha perdido hoy mucho atractivo al haber quedado muy superado por investigaciones ulteriores. No obstante, no hay que olvidar que fue un libro “que marcó toda una época de la historiografía romántica”. Galán, 1991: 72.

Cuentos de la Alhambra se dejó arrastrar por la subjetividad y fundió con valentía sus experiencias con la ficción, y la historia con la leyenda⁵⁷. No deja de ser un producto extraño, inusual, pero enormemente sugestivo.

Hechas estas observaciones, creo llegado el momento de profundizar en la peculiar visión que Irving tiene de la antigua ciudad palatina. Varios de los capítulos de *Cuentos* constituyen una auténtica guía de la Alhambra. A las explicaciones histórico-artísticas que da del conjunto monumental se superponen luego las leyendas. Así, muchos viajeros que visitaron la ciudad a partir de 1832 habían asimilado esta mezcla de fantasía con realidad que hoy perpetúan los guías turísticos, quizá los máximos deudores de la peculiar visión del norteamericano.

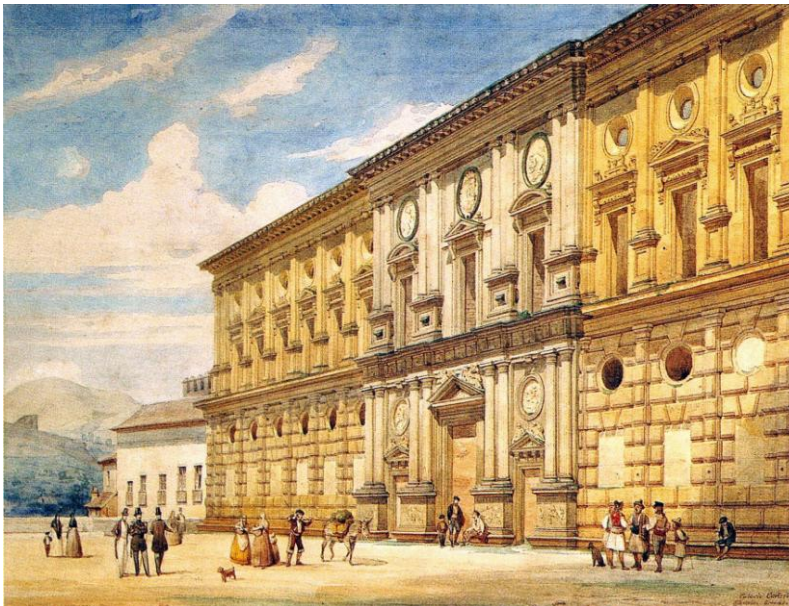
La opinión que Irving vierte del exterior de la Alhambra no es muy favorable, y en esto coincide con otros viajeros. Quizá esperaba encontrar cúpulas bulbosas de mosaicos relucientes como las que hay en Asia Central, o una amalgama de minaretes agudos y grandes cúpulas como en El Cairo o Estambul. No puede descartarse, pero creo que más bien cabe hablar de un recurso literario que busca el contraste entre el exterior y el interior: “Contemplada por fuera, es una tosca agrupación de torres y almenas, sin regularidad de planta ni elegancia arquitectónica, que apenas da una idea de la gracia y belleza que reinan en el interior”⁵⁸. El norteamericano ya había visto para esas fechas muchas fortalezas andalusíes, todas de torres cúbicas y sobrias, y esta no podía constituir una decepción puesto que, al fin y al cabo, era enorme en comparación con ellas; él mismo calcula que podía albergar la disparatada cifra de 40.000 hombres, cuando hoy sabemos que la población en tiempos musulmanes era de unas 1.500 personas.

⁵⁷ De esta opinión es Carrasco Urgoiti: “La fusión de dos géneros aparentemente tan dispares se halla perfectamente lograda en *The Alhambra*, acaso porque el autor usó plenamente de la espontaneidad artística que predicaba el romanticismo, dejando correr su pluma con entera libertad, tanto cuando se sentía en vena satírica o se interesaba por la vida diaria de cuantos le rodeaban, como cuando soñaba fantásticas aventuras. Prestan unidad a tan variada materia un acento muy personal de entusiasmo finamente matizado de ironía, y sobre todo la localización de la Alhambra, localización acompañada de una sutil ambientación, que envuelve episodios picarescos y aventuras maravillosas en una atmósfera común de bellezas luminosas y vida grata”. Carrasco, 1956: 247.

⁵⁸ Irving, 1965: 58.

Se entre por la puerta que se entre, veremos que todas están expresamente vinculadas por el literato a leyendas fantásticas. La puerta de la Justicia a la leyenda del astrólogo árabe, y con ella queda explicada la presencia en las claves de sus arcos de una mano y una llave. La puerta de Hierro, con una mano sin cuerpo que agarra a los niños. La puerta de los Siete Suelos, con el caballo sin cabeza seguido por una jauría de perros. La torre de los Picos, con el soldado encantado que guardaba un tesoro.

El interior del recinto no llega a comprenderlo en su estructura urbana, que los historiadores han ido reconstruyendo con el tiempo. Él tiende a verlo como un conjunto unitario más que como una ciudad palatina con una estructura claramente jerarquizada. En suma, ve la Alhambra que remodelaron los Reyes Católicos y el emperador Carlos V. El gran aljibe que suprimió el barranco que separaba la Alcazaba del resto de la Alhambra, él lo atribuye erróneamente a los musulmanes⁵⁹. Tampoco percibe que la calle Real Baja, seguramente soterrada en aquellos tiempos y destruida en parte por el palacio de Carlos V, separa el palacio nazarí del resto de la Alhambra, ocupado en tiempos musulmanes por un extenso barrio en el que había tanto palacios de nobles musulmanes como talleres



Palacio de Carlos V en la Alhambra (Granada). Eduard Gerhardt, 1849.

y viviendas de artesanos. El barrio popular, que habitado por colonos cristianos mantuvo su función artesanal hasta la llegada del siglo XIX, quedó destruido por las minas que colocaron en la muralla inmediata los franceses. Cuando Irving llegó estaba arruinado y en buena parte despoblado.

⁵⁹ Irving, 1965: 201.

El palacio de Carlos V, que califica de “magnífico”, tiene el pecado original de haberse construido sobre el solar de una presunta “residencia de invierno, que fue demolida para dejar sitio a esta maciza mole”. Esta idea, muy difundida entonces, estaba reforzada por un grabado de Murphy que hacía una fantástica reconstrucción del palacio de invierno⁶⁰. Hoy los arqueólogos tienden a pensar que el espacio sobre el que se hizo el edificio renacentista estaba ocupado por una *musalla* o explanada al aire libre, que podía ser utilizada para rezos multitudinarios y paradas militares. En su error, Irving cree que la fachada del palacio musulmán había desaparecido y se equivoca una vez más a la hora de interpretar la estructura urbana del recinto. En fin: “Con toda su imponente grandeza y mérito arquitectónico, miramos al palacio de Carlos V como un arrogante intruso y, pasando delante de él casi con un poco de desprecio, llamamos a la puerta musulmana”⁶¹.

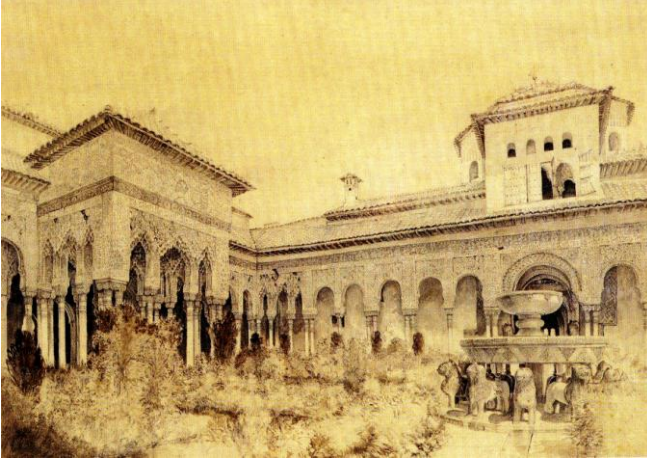
La Casa Real, nombre con el que se conocía el palacio nazarí, se conservaba bien, pero comprender su estructura no era fácil. El Mexuar o sala de justicia estaba convertido en una pequeña iglesia. Irving, aplicando una lógica válida para buena parte de la ciudad, consideró equivocadamente que si allí había una iglesia era porque antes tuvo que haber una mezquita, la que utilizaría la familia real nazarí⁶². En las salas y patios del palacio había entonces muchas reformas cristianas, sobre todo en estilo mudéjar, que los arqueólogos han ido retirando para hacer más clara la lectura. También han desaparecido los jardines “de mal gusto” que “hicieron los franceses cuando fueron dueños de Granada” en espacios como el patio de los Leones⁶³. Muchas de las salas tienen sus leyendas y sucesos históricos que Irving va desgranando. En la sala de los Abencerrajes, el cobarde asesinato de esta familia noble; en la base de la torre de Comares, la cárcel de la que escapó la madre de Boabdil...; y cuando no hay leyenda, como en el caso de la Sala de las Dos Hermanas, sino una prosaica explicación que atribuye el nombre a dos grandes losas de mármol, el escritor reacciona

⁶⁰ Murphy, 1828: plancha XII.

⁶¹ Irving, 1965: 63.

⁶² Irving, 1965: 348.

⁶³ Irving, 1965: 64.



Patio de los Leones (Alhambra, Granada). Dibujo de Harriet Ford, 1831.

imaginando una más fantástica. Irving comete numerosos errores de interpretación que los estudios apoyados en la arqueología y los archivos han ido corrigiendo. Irving no es responsable de la mayoría, pues eran moneda corriente en los libros de los viajeros que le precedieron y entre las guías locales como *Paseos por Granada*

y sus contornos, de Echeverría (1764), o los *Nuevos paseos*, de Simón de Argote (1807), ambas leídas por el norteamericano.

Washington Irving comparte con otros muchos viajeros la impresión de que la Alhambra se encuentra al borde de la ruina y de que los terremotos “más pronto o más tarde reducirán a un montón de ruinas este edificio que ya presenta señales de desmoronamiento”⁶⁴.

La población de la Alhambra, de la literatura a la realidad

Pese a algunas obras de reparación en los palacios, acometidas por orden del rey José Bonaparte, la Alhambra había sufrido durante la Guerra de la Independencia malos usos, derribos y la detonación de minas en las murallas. A estas calamidades se sumarían varios lustros de desidia en la administración de la ciudadela, que llevaron su deterioro a un punto que a muchos viajeros les pareció irreversible. El Real Patrimonio puso fin al desgobierno cuando en abril de 1827 nombró como gobernador al coronel Francisco de Sales Serna, para el que Irving tuvo cálidas palabras: “he conocido al gobernador de la Alhambra (don Francisco de la Serna), un hombre joven, el único durante muchos años que se ha tomado

⁶⁴ Irving, 1965: 101.

mucho interés en su cargo y que está haciendo todo lo que puede para reparar la Alhambra y para frenar el rápido deterioro en que está cayendo”⁶⁵.

Los problemas a los que se hubo de enfrentar el gobernador al llegar a la Alhambra fueron muy grandes desde un primer momento. Para empezar, tuvo que proceder a reemplazar a varios empleados, lo que generó un profundo rencor entre los defenestrados. A pesar de los obstáculos, Francisco de Sales logró poner orden en la administración de la ciudadela y dar comienzo a labores de aseo y consolidación del palacio y los paseos de acceso, tareas que Irving conoció solo en sus primeras fases.

En un cuartel ubicado en la Alcazaba de la Alhambra estaba alojada una compañía de inválidos hábiles cuya principal misión era custodiar a los presos que había en la torre del Homenaje. La mayoría de los reos eran militares que habían cometido los más diversos delitos y, ocasionalmente, presos políticos encerrados por su oposición a Fernando VII. En octubre de 1829, poco después de que Washington Irving se marchara de la Alhambra, quedó disuelta la compañía de inválidos hábiles y para reemplazarla se destinó una compañía de veteranos, lo cual estaba lejos de implicar una valoración más alta de la ciudadela. Los veteranos cobraban un salario tan mísero que, al igual que los soldados inválidos, se veían obligados a mendigar a los visitantes. Con su patético aspecto, estos destacamentos militares pasaron a la historia de la literatura como el más expresivo contraste entre un presente de soldados que dormitan en sus puestos de guardia envueltos en sus andrajosas capas y el esplendor de la guardia nazarí, que se imagina con relucientes corazas y coloristas ropajes.

En cuanto a la población civil, a pesar de las viviendas destruidas por los invasores franceses y los obstáculos burocráticos que suponía instalarse en un lugar de interés militar, la población de la ciudadela se recuperó, y cuando Irving visitó la Alhambra pudo decir que era una ciudad en miniatura. Según los padrones de la época, la Alhambra tenía unos 380 habitantes, de los cuales una octava parte eran militares, algunos establecidos con su familia. El resto de la población se componía de artesanos del sector textil, algunas viudas y veinticinco

⁶⁵ Carta fechada el 9 de mayo de 1829. Irving, 2009: 70.

frailes franciscanos. La relación entre los habitantes del endogámico recinto era bastante peor que la mostrada en los amables cuentos de Irving, pues en la documentación podemos rastrear odios y venganzas por la demarcación de fincas, falsas denuncias de inmoralidad o contrabando, etc. Ilustraré esto poniendo como ejemplo al personaje más destacado de *Cuentos de la Alhambra*, Mateo Jiménez. Irving se refiere a él exactamente en los mismos términos en el libro y en sus cartas, pero en la documentación de archivo descubrimos que su nombre no es exactamente Mateo, sino Matías. Las leyendas que Matías Jiménez cuenta a Irving, y que serán básicas en la gestación del libro, se las había narrado su abuelo, un sastre que presumía de haber pasado toda su vida en la ciudadela. Su hijo Nicolás Jiménez, padre de Matías, también nació en la Alhambra y se dedicó al arte de la seda, tuvo numerosos hijos y con ellos se marchó a Granada en 1810, cuando las tropas de José Bonaparte ordenaron evacuar la Alhambra. Tras la retirada de los franceses de la ciudad, los Jiménez retornaron a su casa antes de que pudieran hacerlo los frailes del vecino convento de San Francisco. Cerca del cenobio las tropas napoleónicas habían creado una explanada para sus maniobras militares, de manera que las lindes de las fincas se habían borrado. Esta confusión fue aprovechada por Nicolás Jiménez para apropiarse de un trozo de la huerta conventual. Esto dio lugar a un pleito que perdió Nicolás y que le obligó a pagar las costas del proceso y la restitución de la tapia, algo difícil para un hombre que se lamentaba de haber sido arrojado a la miseria por la guerra.

Sumida en la pobreza, la familia sobreviviría a duras penas durante los siguientes lustros. No es de extrañar que años después encontremos a los Jiménez imputados en un sórdido asunto. Ellos, al igual que todos los miembros del arte de la seda de la Alhambra, pertenecían a la hermandad del Jesús de la Humildad y Paciencia, con sede en la iglesia de Santa María. El funcionamiento de la hermandad presentó preocupantes irregularidades que obligaron, a principios de 1827, a celebrar una tensa reunión para poner orden en las cuentas. Al parecer, la familia de los Jiménez se apropió de dinero destinado al enterramiento de los hermanos fallecidos, que era la principal labor de la hermandad. Para ello Matías Jiménez, posiblemente el único de la familia que sabía leer y escribir, llegó

a falsificar la firma del párroco y a elaborar recibos falsos. Fueron condenados a pagar de su bolsillo las costas de ulteriores enterramientos.

Matías Jiménez había nacido en la Alhambra en 1792 y, al igual que su abuelo y su padre, era sedero, y fue un prolífico progenitor, pues a lo largo de su vida tuvo una decena de hijos, algunos de los cuales fallecieron siendo niños. Matías tenía 36 años cuando conoció a Irving. En una carta fechada en su primera visita a la ciudad, el escritor declara que el “pobre diablo” le dio “muchos y muy curiosos particulares de las supersticiones que circulan entre la pobre gente que vive en la Alhambra con respecto a las viejas torres que se están desmoronando”⁶⁶. Por motivos literarios, en *Cuentos de la Alhambra* sitúa el encuentro en su segundo viaje y describe a Matías como “un alto y delgado individuo, con una raída capa parda que, sin duda, tenía por objeto ocultar el lamentable estado de sus ropas interiores”. Como puede suponerse, en principio no le convenció el aspecto de quien se presentó como un “hijo de la Alhambra” y cristiano viejo “sin mancha de moros o judíos”⁶⁷, pero Matías fue insistente y “se nombró e instaló como criado, *cicerone*, guía, guardián y cronista historiador mío”. Pero el éxito de Matías no se explica solo por su insistencia, sino también por su carácter sencillo, buen humor y locuacidad para contar historias sobre cualquier rincón de la Alhambra⁶⁸. Según Irving, Matías creía a pie juntillas todas las leyendas que le contaba, de ahí que lo llame con cariñosa ironía “harapiento historiador”, “harapiento filósofo” y “cronista-escudero”⁶⁹. Como reconoce en una carta, no solo le proporcionó numerosas leyendas, sino que “me ha llevado a varios lugares encantadores que yo no hubiera sido capaz de descubrir de otra manera”⁷⁰.

Irving pagó con generosidad los servicios de Matías, a quien entre otras cosas dio nuevas prendas de vestir. Pero el mejor favor que le hizo fue convertirlo en destacado personaje de *Cuentos de la Alhambra*, pues los numerosos viajeros que leyeron a Irving reclamaron los servicios del “bien informado cicerone”. El

⁶⁶ Carta fechada el 15 de marzo. Irving, 1965: 41.

⁶⁷ Irving, 1965: 60.

⁶⁸ Irving, 1965: 72-73.

⁶⁹ Irving, 2009: 99 y 112, e Irving, 1965: 192.

⁷⁰ Irving, 2009: 113.

norteamericano supo que la fortuna del “sagaz y sabelotodo” Matías había cambiado. Pese a su humildísimo origen, sabía leer y estudió los libros de Irving, convirtiéndose en el “guía oficial” de la Alhambra.

Buena parte de los viajeros que llegaron después de la publicación de *Cuentos de la Alhambra* en 1832 habían leído el libro y no podían dejar de anotar sus impresiones sobre los personajes reales en él citados. Rochfort Scott visitó en 1830 la Alhambra y ocho años después publicó un libro en el que decía que se le ofreció de guía Matías Jiménez, “un nombre hecho clásico por la pluma de Washington Irving”, el cual se comportaba como una “especie de Director General de viajeros ingleses en Granada”, que se entregaba a “disertaciones elocuentes y eruditas disquisiciones”. Según Rochfor Scott, el granadino se atribuía buena parte del mérito de *Cuentos de la Alhambra* y acusaba al escritor de haberse inspirado “bastante poco en su propia imaginación”, pues lo que narraba era lo que él le había contado y a su vez sabía por los relatos de su abuelo⁷¹. En aquellos mismos días Richard Ford calificaba a Matías Jiménez de “charlatán necio” y señalaba que el escritor romántico “puede dorar hasta los metales más bajos”⁷². Por su parte, la inglesa Mrs. Romer dirá en 1842 que fue...

...Washington Irving el que había contribuido en mayor medida a que este monumento fuera familiar a todos los lectores ingleses, y es por esto por lo que todos ellos nada más llegar a Granada se han asegurado el servicio de Mateo *Ximenez*, “hijo de la Alhambra” que, gracias a la pluma de su distinguido patrón, ha conocido la fama, no solo como el mejor *cicerone*, sino como la persona más versada en todo lo referente a antiguas leyendas de “salas y torres”. Nos apresuramos a buscarle pero fue inútil, ya que un Coronel inglés se nos había adelantado⁷³.

El viajero inglés William George Clark tuvo también la ocasión de conocer al “pequeño héroe de novela”, del cual contó esta expresiva anécdota: “El viejo zorro me llevó a su propia guarida, donde tenía para la venta (*bajo cuerda*) muchos trozos de decoración de estuco y otros restos robados de la Alhambra”⁷⁴. En fin, el

⁷¹ Mateo también le sirvió de guía en una excursión a Sierra Nevada. López-Burgos, 2000a: 128.

⁷² Ford, 1955: 35.

⁷³ López-Burgos, 2000b: 143.

⁷⁴ Su viaje está recogido en la recopilación de López-Burgos, 2000c: 93. Matías Jiménez, que había quedado viudo a los 44 años, según podemos comprobar en el AHA, debió fallecer al mediar el siglo, momento en el que su nombre desaparece de los archivos.

guía de Irving era, incluso en mayor medida de lo que el escritor norteamericano había comprobado, digno personaje de una novela picaresca del Siglo de Oro.

El libro de Irving marcó a toda una generación de viajeros que se acercaron a Granada y forjó más que ningún otro la imagen romántica de la ciudad. La inglesa Elizabeth Mary Grosvenor (1840-1841) narró así su entrada en el palacio nazarí:

...una pequeña puerta de aspecto normal conduce al Palacio de verano de la Alhambra y un instante transporta al visitante hacia la tierra encantada de arquitectura y jardines tan magníficamente descrita por Washington Irving, como para hacer que sea en vano para cualquier otra pluma intentar hacerle justicia y, la tarea parecería aún más desesperanzadora, después de haberla visto⁷⁵.

Pero pocos testimonios como el del viajero británico Martin Haverty (1843) nos muestran hasta qué punto el libro se había convertido en una referencia:

¿Quién no ha leído los *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving o visto las excelentes vistas de Granada de Roberts? [...]

Cuando yo fui a la librería de un respetable librero en Granada para pedir alguna guía para conocer las curiosidades locales, después de una larga búsqueda, lo único que pudo ofrecerme fue una traducción al español de algunos de los famosos cuentos de Washington Irving. Era, quizás, después de todo, la mejor guía que uno pudiera haber escrito del lugar⁷⁶.

Washington Irving y otros muchos viajeros románticos contaron al mundo el maravilloso conjunto artístico que atesoraba la Alhambra, pero también denunciaron su deterioro⁷⁷. Las protestas implícitas en los libros de viajes contribuyeron a que el Estado se fuera implicando cada vez más en la conservación del recinto monumental, sobre todo a partir de 1841, año en el que empezaron a librarse con regularidad sumas importantes para los trabajos de restauración. En Granada no se olvidó este servicio, como puede verse en esta cita de 1884 extraída del principal periódico que se publicaba entonces en la ciudad:

⁷⁵ Su viaje está recogido en la recopilación de López-Burgos, 2000b: 117.

⁷⁶ Véase López-Burgos, 2000b: 163.

⁷⁷ "Los escritos de Washington Irving y la admiración de los peregrinos europeos han avergonzado recientemente a las autoridades, hasta llevarlas a iniciar una política de mejor conservación de la Alhambra". Ford, 1955: 29.

En lo que va de siglo, [la Alhambra] fue fortaleza en tiempo de los franceses [...]; después, sirvió para todo, la habitó quien quiso, hasta gitanos, y gracias al patriotismo de algunos y a los clamores del ilustre americano Washington Irving, se pensó en conservar aquellos novilísimos restos⁷⁸.

Los literatos granadinos también sintieron el influjo de Washington Irving. El romanticismo llegó tarde a Granada; solo a finales de los años treinta vemos aparecer una revista cuyo elocuente título es *La Alhambra*. Numerosos escritores recrearán leyendas de la dominación musulmana, de la guerra de conquista, de los moriscos o de apariciones de moros encantados y tesoros. Se publicarán cuentos en la citada revista y en otros muchos periódicos y revistas de efímera vida. Aparecerán también recopilaciones como las de Francisco de P. Villa-Real, Antonio Joaquín Afán de Ribera, etc. Muchas leyendas nuevas afloran y otras ya utilizadas por Irving se repiten, pero lo que es cierto es que nadie consiguió emular la brillantez y magia de su estilo. Irving no dejaría de ser una figura venerada y, ya en el siglo XX, sus habitaciones se convirtieron en un museo con muebles de la época en que residió el viajero⁷⁹. En el centenario de la muerte del escritor se le rindió homenaje y colocó una placa⁸⁰, y recientemente hemos podido ver cómo en el paseo de acceso a la Alhambra se ha levantado una estatua.

La Granada romántica hoy

Como hemos podido ver, tres fueron los valores más apreciados por los viajeros románticos: todo lo que evocaba el pasado medieval musulmán de la

⁷⁸ *El Defensor de Granada*, 22 de julio de 1884.

⁷⁹ Los muebles no son los que utilizó el escritor, sino que fueron adquiridos en anticuarios y son de la misma época. Hoy sus habitaciones están vacías y los muebles se encuentran en la “sala de Washington Irving” del Museo Casa de los Tiros.

⁸⁰ En aquella ocasión se realizó un homenaje a cargo del Ayuntamiento, la Universidad y el Patronato de la Alhambra, en el que el chauvinismo local, unido a la retórica característica de la Dictadura franquista, llega a cotas ridículas: hay que “agradecer la prosa de su ofrenda a la ciudad; sobre todo porque esta es una ciudad hecha a golpes de literatura, con la misión universal de mantenerse para siempre como gran Ciudad del Espíritu”, cita del folleto de las actividades organizadas con motivo del centenario de la muerte del escritor. *Granada a Washington Irving (1859-1959)*, Ayuntamiento de Granada, 1959.

ciudad, la Alhambra y el paisaje. A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y el siglo XX estos tres valores han debido superar muy difíciles situaciones y presentan hoy diferentes grados de conservación.

El pasado musulmán de la ciudad ha sufrido graves pérdidas por una parte y un proceso de revalorización por otro. Las pérdidas más graves son las que atañen a la Medina, o sea, al corazón de la antigua ciudad medieval. El pintoresco paso del río Darro con sus puentecitos musulmanes y sus casas colgadas, tan apreciado por muchos viajeros, fue arrasado por la construcción de una bóveda que sepultó el río y la reconstrucción de los edificios lindantes. Esta operación de tipo haussmanniano, acometida en dos fases (1854-1882 y 1936-1938) dio lugar a modernas calles flanqueadas con inmuebles burgueses. Solo se salvó el tramo del río que pasa entre el Albaicín y la Alhambra, junto al cual discurre la carrera del Darro, hoy considerada unánimemente como el espacio más bello y evocador de la ciudad.

Otra operación haussmanniana arrasó el corazón de la Medina para dar lugar a la Gran Vía de Colón (1894-1898). En la operación desaparecieron numerosos edificios musulmanes, mudéjares y renacentistas, además de la compleja trama medieval. Esta megalómana obra, realizada en un momento en el cual la ciudad vivía una etapa de bonanza económica gracias a la producción de azúcar en la Vega –la guerra de Cuba había disparado el precio del entonces conocido como “oro blanco”–, partió la ciudad histórica en dos, separando el Albaicín de la ciudad del llano.

Además de estas dos espectaculares intervenciones, toda la urbe fue sometida a un proceso de ensanche interior, o sea, a la realineación y ampliación de calles. Desaparecieron multitud de rincones evocadores y edificios históricos para dar lugar a calles de un convencional cosmopolitismo. Solo el Albaicín y el Realejo alto, barrios pobres y de complicada orografía, escaparon a esta política y no en vano son hoy reclamos turísticos y lugares en los que los granadinos “identifican” los valores que en otro tiempo hicieron legendaria a la ciudad. Curiosamente, Washington Irving y los demás viajeros románticos no mostraron

mucho interés por estos barrios, porque lo que había en ellos de peculiar estaba representado con más vigor en la hoy desaparecida Medina.



El Albaicín (Granada), barrio histórico mejor conservado de la ciudad. Foto: J. M. Barrios, 2006.

Pero no todo ha sido destrucción. Del rico pasado musulmán de Granada han sido rescatados numerosos edificios que a principios del siglo XIX estaban muy deteriorados o camuflados por capas de cal y añadidos de todo tipo. Así, hoy el Corral del Carbón, el palacio de Dar al-Horra, la casa de Zafra, las casas moriscas del Albaicín, etc., constituyen hitos muy apreciados de la Granada musulmana que autores como Irving apenas mencionan.

Este proceso de restauración y revalorización lo ha vivido con especial intensidad la Alhambra, cuyo rescate comienza precisamente en la época romántica. Las etapas por las que ha atravesado son muy diferentes y constituyen uno de los capítulos más apasionantes de la historia de la restauración y el patrimonio histórico en España. De unas primeras intervenciones en las que, coincidiendo con la moda alhambresca, los arquitectos pretendían completar y “mejorar” los edificios gracias a la fácil reproducción de los yesos mediante

moldes, se pasó a criterios más arqueológicos, para luego incorporar –bajo la dirección del notable arquitecto Leopoldo Torres Balbás– lo mejor de las teorías italianas de intervención y marcar una senda que, con altibajos, se ha mantenido hasta nuestros días. Por otra parte, el perímetro circundante de la Alhambra está muy cuidado, con sus paseos y arboledas más frondosas que nunca, y se han sacado a la luz restos arqueológicos como el palacio de Dar al-Arusa o la Silla del Moro. Es cierto que ha habido algunas concesiones excesivas al desenfrenado crecimiento de la ciudad, como un gran aparcamiento para turistas en el que se abusó del hormigón, o el cementerio, siempre presionando para extenderse, pero el balance es positivo en su conjunto.

Donde solo puede hablarse de desastre sin matizaciones es en el antaño alabado paisaje de Granada, formado por la frondosa Vega, un circo de áridas montañas y un elevado macizo montañoso de cumbres nevadas. Este peculiar paisaje era visible desde toda la ciudad, cuya compleja orografía permitía infinitas y seductoras perspectivas. El paisaje permaneció visible y bien conservado hasta 1959, año en el que, en España, el llamado Plan de Estabilización dio comienzo a un fuerte desarrollo económico y urbanístico, el cual no encontró frenos en la legislación de la corrupta dictadura del general Franco ni en una opinión pública amordazada por la censura. En tan solo unos años la ciudad fue encerrada al norte, oeste y sur por un cinturón de elevados bloques de viviendas que ocultaron para siempre buena parte del paisaje; dentro del propio casco histórico se elevaron grandes edificios que rompieron su perfil. Este período, conocido como “desarrollismo”, no logró ser frenado con la llegada del primer municipio democrático en 1979, pues el modelo económico gestado en la Dictadura, que tiene uno de sus pilares en la industria de la construcción y una vía de rápido enriquecimiento en la especulación urbana, ha continuado con fuertes rebrotes, pudiéndose destacar el de la “burbuja inmobiliaria” de 1998-2007. En fin, si la Granada de Washington Irving tenía 55.000 habitantes, la actual tiene 250.000, a

los que hay que sumar una caótica área metropolitana con 150.000 personas más⁸¹.

Solo el lado oriental de la ciudad, por el que discurre el valle del Darro, se ha salvado del crecimiento especulativo y conserva su encanto paisajístico, seduciendo hoy como antaño a los viajeros que se asoman a las torres de la Alhambra o a los miradores de la ladera sur del Albaicín. Sobre ese valle se cierne desde hace décadas la amenaza de una autovía que cierre el anillo de circunvalación de Granada. En contraste con el maltrato que han sufrido algunos de los valores de la ciudad vindicados por Washington Irving, al escritor se le hacen homenajes y levantan estatuas.

Bibliografía citada

- ÁLVAREZ, José (1977), “La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915)”, *Cuadernos de Arte*, XIV/29-31, número monográfico.
- BARRIOS, Juan Manuel (1998), *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico en Granada. Ciudad y desamortización*, Granada, Universidad de Granada y Junta de Andalucía.
- (2002), *Granada, historia urbana*, Granada, Editorial Comares.
- BEERMAN, Eric (1992), “Washington Irving en Madrid (1826-28): Cristóbal Colón”, *Revista Complutense de Historia de América*, 18, 197-217.
- BOWERS, Claude G. (1997), *Las aventuras españolas de Washington Irving*, Madrid, Movipress dos mil.
- CARRASCO, María Soledad (1956), *El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XIX)*, Madrid, Revista de Occidente (ed. facs. con introducción de Juan Martínez Ruiz, Universidad, 1989).
- CHATEAUBRIAND, François René de (1854), *El último Abencerraje*, Madrid, Gaspar y Roig.

⁸¹ Una visión general del desarrollo urbano de Granada en el período que acabo de resumir la ofrezco en Barrios, 2002: 145-234.

- DÍAZ, Eduardo (1982), *Granada durante la crisis del Antiguo Régimen (1814-1820)*, Granada, Diputación Provincial.
- FONTANA, Josep (1992), *La crisis del Antiguo Régimen 1808-1833*, Barcelona, Grijalbo.
- FORD, Richard (1955), *Granada. Escritos con dibujos inéditos* (prólogo de Alfonso Gámir Sandoval), Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife.
- GALÁN, Ángel (1991), *Una visión de la "decadencia española": la historiografía anglosajona sobre mudéjares y moriscos (siglos XVIII-XX)*, Málaga, Diputación.
- GAUTIER, Théophile (1985), *Viaje por España* (prólogo de Manuel Vázquez Montalbán), Barcelona, Taifa (ed. original con el título *Tra los Montes* en París, Victor Magen, 1843).
- HOFFMAN, Louise M. (1945), "Irving's Use of Spanish Source in *The Conquest of Granada*", *Hispania*, XXVIII, 483-498.
- INGLIS, Henry David (1955), *Granada en 1830*, Granada, Ed. CAM (Capítulo XVII de *Spain in 1830*, cuya edición original data de 1831).
- IRVING, Washington (1965), *Cuentos de la Alhambra*, Granada, Padre Suárez.
- (1985), *Mahoma* (prólogo de Pedro Martínez Montávez), Barcelona, Salvat.
- (1987), *Crónica de la conquista de Granada. (Según el manuscrito de Fray Antonio Agápida)*, (prólogo de Luis Báez Díaz), Madrid, Miguel Sánchez.
- (1997), *Crónicas moriscas. Leyendas de la conquista de España*, Granada, Miguel Sánchez.
- (2009), *Cartas desde la Alhambra* (prólogo de Antonio Garnica Silva), Córdoba, Almuzara.
- LÓPEZ-BURGOS, María Antonia (1994), *Viajeros ingleses en Andalucía. Granada (1800-1843)*, Granada, Némesis.
- (2000), *Granada. Relatos de viajeros ingleses (1802-1830)*, Melbourne, Australis Publishers.
- (2000), *Granada. Relatos de viajeros ingleses (1830-1843)*, Melbourne, Australis Publishers.
- (2000), *Granada. Relatos de viajeros ingleses (1843-1850)*, Melbourne, Australis

Publishers.

MOLINA, Eduardo (1979), *Historia de los periódicos granadinos (siglos XVIII y XIX)*.

MORALES, Francisco (1960), "Cartas de Washington Irving desde la Alhambra", en *Washington Irving (1859-1959)*, Granada, Universidad de Granada, 87-117.

MURPHY, James Cavanah (1828), *Las antigüedades árabes de España. La Alhambra*, Londres (ed. facs. Procyta, 1987).

RODRÍGUEZ, Esteban (1983), *El cólera de 1834 en Granada. Enfermedad catastrófica y crisis social*, Granada, Universidad.

SORIA, Andrés (1960), "Washington Irving. 1859-1959. Notas en su centenario", en *Washington Irving (1859-1959)*, Granada, Universidad de Granada, 119-159.

VILLORIA, Javier (2000), *Traducción y manipulación: versiones españolas de las obras de Washington Irving en el siglo XIX*, León, Universidad de León.

YNDURÁIN, Francisco (1960), "Washington Irving, primer hispanista norteamericano", en *Washington Irving (1859-1959)*, Granada, Universidad de Granada, 7-51.

6	DE GRANADA A NUEVA YORK: CIUDADES, POESÍA Y MÚSICA EN FEDERICO GARCÍA LORCA
	Juan Calatrava Escobar

Sinergias artísticas: sobre arquitectura, música y poesía

El origen de este texto se encuentra en la amable invitación que me dirigieron en 2002 los organizadores de la exposición *Artefacto*, que, presentada en Granada en el Auditorio Manuel de Falla, obra maestra del arquitecto José María García de Paredes, abordaba la cuestión de las relaciones entre arquitectura y música. Al barajar por entonces cómo tratar en una breve intervención esta relación tan compleja y rica en derivaciones (y en la que, dicho sea de paso, existe aún amplísimo terreno para la investigación), rápidamente me di cuenta de que, para quien habla desde Granada, el binomio música-arquitectura se convierte de manera casi natural en una tríada conceptual, música-arquitectura-poesía, y lleva un nombre propio, el de Federico García Lorca.

El feliz encuentro en la ciudad de la Alhambra entre el poeta asesinado y el músico Manuel de Falla está lejos de ser una mera anécdota porque, como enseguida se verá, viene a plantear una vez más el en absoluto resuelto problema de la compleja relación entre tradición y modernidad en el primer tercio del siglo XX. Un problema, por lo demás, que resulta de especial pertinencia aún en la Granada actual, en la que sigue estando eternamente pendiente un ajuste de cuentas con su propia historia y con la imagen mítica que de la misma vienen elaborando desde hace más de un siglo sus propias élites. Cuando la idea de tradición se hace equivar –todavía hoy, y cada vez más– al pastichismo o las formas seudopopulares y se alza como barrera contra cualquier manifestación de

cultura contemporánea, puede ser de utilidad recordar los términos de un profundo debate en el que intervinieron de manera tan decisiva como poco conocida tanto Falla como Lorca.

Aunque pueda parecer difícil añadir algo nuevo a la inmensa cantidad de estudios existentes en torno al poeta granadino, lo cierto es que, al menos en mi conocimiento, aún no se ha profundizado lo suficiente en la cuestión de sus reflexiones sobre arquitectura y urbanismo, ni en el peso de las mismas en su obra literaria. Una presencia que, lejos de ser anecdótica, se convierte en determinados momentos en aspecto esencial del poema o la obra de teatro, bien lejos de la ignorancia o desinterés por las cuestiones arquitectónicas y urbanísticas que a veces se ha achacado a Federico García Lorca. En cuanto a la música, es, por supuesto, un tema mucho más conocido y estudiado, y no cabe dudar de su importancia –ciertamente mucho mayor que la de la arquitectura– en la propia biografía y obra lorquianas.

Sin embargo, la conexión entre ambos temas –la arquitectura y la reflexión sobre la ciudad de un lado, y la música de otro– surge con frecuencia en la obra lorquiana. En esta es posible encontrar numerosos momentos en los que arquitectura y música componen una pareja indisoluble y esencial para la comprensión de su propia “poesía” (ya se trate de la poesía en verso, o de esos auténticos “poemas en prosa”, como diría Baudelaire, que son la mayoría de los escritos prosísticos de Lorca, o de esos otros textos indiscutiblemente poéticos que son los constituidos por sus obras teatrales). Desde *Impresiones y paisajes* hasta *Poeta en Nueva York*, pasando por los textos periodísticos o de conferencias, a menudo las reflexiones en torno a la arquitectura y la música no se limitan a acompañar a la “literatura” como meros “adjetivos” o accidentes, sino que se encuentran en el corazón mismo del discurso poético y contribuyen al desarrollo de una teoría estética en la que uno de los puntos centrales es la reconsideración de las relaciones entre modernidad y tradición.

Miradas poéticas sobre Granada

Ya el primer libro de Federico, *Impresiones y Paisajes*, publicado en 1918 (y dedicado “A la venerada memoria de mi viejo maestro de música”), planteaba sobre nuevas bases culturales y estéticas la vieja idea del viaje por España. Si para los ilustrados (Ponz, Bosarte, Moratín, Jovellanos...) el viaje era una exploración del territorio patrio tendente a poner en valor (o *a sacar a la luz*) sus hasta entonces sepultadas riquezas (económicas, artísticas o de cualquier otro tipo), y si para los románticos sus periplos tenían mucho de verdadero viaje iniciático, de búsqueda de las raíces genuinas de una nación en momentos en que el “espíritu” se batía claramente en retirada ante los nuevos dioses económicos, el libro del joven Lorca hereda (como, en general, le ocurre a la idea del “viaje por España” entre los intelectuales de la crisis de la Restauración) temas de ambas problemáticas, pero refundiéndolos en un contexto nuevo, heredero en parte –pero solo en parte– de las preocupaciones de la generación del 98. El viaje se plantea ahora como necesidad de una nueva experiencia no solo artística sino intelectual en sentido amplio, refundadora, global, desde la urgencia de un nuevo tipo de mirada al paisaje construido y a los hombres que lo habitan, de un nuevo posicionamiento respecto a los conceptos mismos de cultura y tradición.

Impresiones y paisajes representaba, así, una alternativa al concepto tradicional del viaje histórico-artístico y monumental. Lorca preconiza ahora un nuevo tipo de viaje por España que supone un nuevo modo “poético” de mirar el entorno del hombre “siempre escanciando nuestra alma sobre las cosas”.

Ello supone, entre otras cosas, una actitud abierta al continuo intercambio entre las artes y los sentidos. En la descripción de la visita al monasterio de Silos, por ejemplo, tanta importancia como la descripción artística del lugar tiene el “silencio sonoro”, al cual sigue inmediatamente el catálogo de ruidos: a los aullidos de los perros, premonición escalofriante de la muerte, se contraponen por la mañana los cantos de los frailes. El intercambio música-arquitectura se produce en ambos sentidos: si el canto de los monjes adquiere solemnidades

arquitectónicas coherentes con el entorno construido¹, el propio claustro es descrito en términos tomados del lenguaje musical².

Y la arquitectura popular anónima, cristalizada por una tradición secular y una sabiduría paciente que nada sabe de modas pasajeras, deviene ahora metáfora de un pueblo cuya alma esencial quiere aprehender el poeta. Los pueblos y ciudades lentamente construidos por la historia (y en trance siempre, para Lorca, de sufrir agresiones seudomodernizadoras) y la auténtica música popular (sepultada bajo las aberraciones populistas de la zarzuela o el pasodoble) nos dan la imagen de una tradición “verdadera”, tan lejana del pastiche y del falso folklorismo como del cosmopolitismo artificial y el frívolo afán de modernidad no meditada. Pero, además, la novedosa atención prestada por Federico a la arquitectura popular se combina con una aproximación no solo intelectual sino sensual al paisaje urbano de las ciudades españolas. Un mundo de colores, sabores³, olores y, sobre todo, de sonidos (toques de campanas, canciones populares...) compone un conjunto de mecanismos sensoriales y emocionales que no sustituyen ni a la reflexión ni al valor de la historia, sino que la enriquecen y le dan un nuevo poder evocador por encima de la fría descripción: “Es necesario ver por las plazas solitarias a las almas antiguas que pasaron por ellas [...] Verlo todo, sentirlo todo”⁴. La arquitectura histórica monumental, simbolizada por la presencia masiva de la catedral, aparece contrapuesta, en su fijeza inmutable, a la irrupción súbita de la canción, de la música popular. Por todas partes, para quien tiene

¹ “De todos los pechos, con el mismo ritmo y la misma acentuación grave, brota la melodía de severidad monumental. La melodía, como enorme columna de mármol negro que se perdiera entre las nubes, no tiene solución. Es accidentada y lisa, profunda y de un vago sentimiento interior”. En Federico García Lorca, *Obras completas* (edición a cargo de Miguel García-Posada), Madrid, Akal, 1994, vol. VI, p. 118. En adelante, las referencias a las obras de Lorca se harán a partir de esta edición, mencionando tan solo el volumen y las páginas.

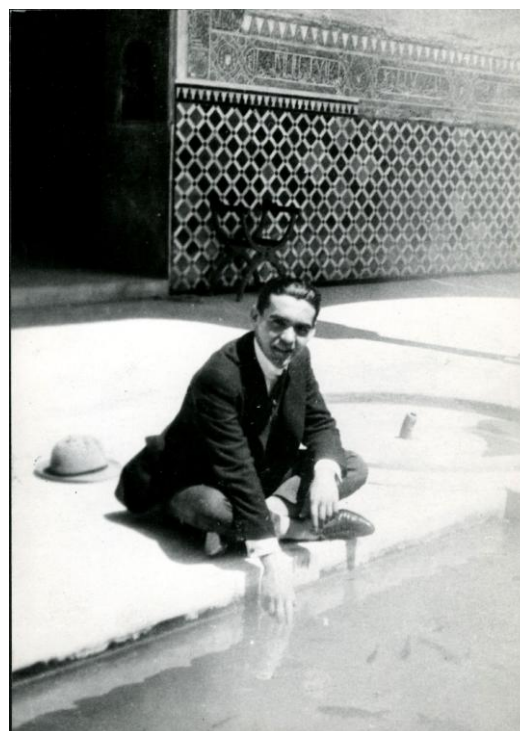
² “Es achatado, bajo, profundo, solemne, fuerte, emotivo. En sus galerías proporcionadas y maravillosamente tristes está clavada la esencia eurítmica de una edad brutal, tosca y solemnemente expresiva [...] Cada vez que se miran las arquerías magníficas, estalla en el alma un acorde de majestuosidad antigua [...] En el centro del patio, antiguo cementerio, una fuente, también detestable e insultante (es de risco modernista), canta una rima de sosiego” (VI, p. 114).

³ Federico habla de la España de las canciones y los dulces y propone, por ejemplo, al visitante de la Alhambra comer el alfajor de Zafra antes de recorrer las salas del palacio islámico. *Canciones de cuna españolas*, 1928 (VI, p. 293-309).

⁴ Este “silencio sonoro” de plaza solitaria reaparecerá en 1925, en un nuevo contexto relacionado ahora con la ciudad congelada de Giorgio de Chirico: Lorca evoca la presencia de Góngora, en su “aristocrática soledad”, “en la gran plaza abstracta que pintó antes de él Botticelli y después de él Giorgio de Chirico”. *La imagen poética de D. Luis de Góngora* (VI, p. 236).

oídos para oír, resuena, en medio de una historia fosilizada o, lo que es peor, falseada por el tradicionalismo reaccionario, la llamada de la verdadera tradición viva.

Quizás ningún ejemplo mejor de estas ciudades y estos paisajes hechos de sonidos que las páginas dedicadas en *Impresiones y paisajes* al Albaicín de Granada, que incluyen todo un capítulo, “Sonidos”, dedicado a la descripción de cómo “suena” el Albaicín cuando se le contempla (no solo con la vista) desde la Alhambra: “Lo que fascina es el sonido. Podría decirse que suenan todas las cosas... Que suena la luz, que suena el color, que suenan las formas”.



Federico García Lorca en el Patio de los Arrayanes de la Alhambra. Sin fecha. © Fundación F. García Lorca.

Esta necesidad de absorber las ciudades a través de todos los sentidos, sin privilegiar el de la vista, se convertirá en un motivo recurrente del Lorca de los años posteriores. En 1928, en un texto significativamente dedicado a la música popular, se confiesa “un poco cansado de catedrales, de piedras muertas, de paisajes con alma, etc.”, y afirma: “Por las calles más puras del pueblo me encontrarás”⁵. Por otro lado, en 1933 Lorca realizó una descripción de Granada a través de las músicas y los sonidos que se oyen en distintos momentos del año, y, al defender la idea de una íntima conexión de la ciudad con la música desde su

⁵ *Canciones de cuna españolas*, 1928 (VI, p. 293).

condición de “ciudad interior” (“Granada está hecha para la música porque es una ciudad encerrada, una ciudad entre sierras donde la melodía es devuelta y limada y retenida por paredes y rocas”), se preguntaba: “¿Por qué se ha de emplear siempre la vista y no el olfato o el gusto para estudiar una ciudad?”⁶

La reflexión en torno a los conceptos de *la tradición* y *lo popular* es, por otro lado, el fondo de la crítica lorquiana contra un doble enemigo que será siempre considerado como las dos caras de una misma moneda: el folklorismo tópico y el afán acrítico de modernización a toda costa arrasando o –lo que es casi peor– subvirtiendo las tradiciones seculares. No es casual que justo a propósito del *Romancero gitano* se preocupe Federico de aclarar, fuera de toda duda, su oposición a cualquier visión folklorista:

Un libro antipintoresco, antifolklorico, antiflamenco, donde no hay ni una chaquetilla corta, ni un traje de torero, ni un sombrero plano, ni una pandereta [...] Creo que la pureza de su construcción y el noble tono con que me esforcé al crearlo lo defenderán de sus actuales amantes excesivos, que a veces lo llenan de baba⁷.

Arquitectura y música son fenómenos paralelamente afectados por este pseudotradicionalismo, que, si en arquitectura se plasma en el pastiche regionalista, en música cristaliza en géneros pseudopopulares como el pasodoble o la zarzuela. Ya en *Impresiones y Paisajes*, la inminente profanación urbanística y arquitectónica de la plaza de Baeza (donde “derribarán el encanto viejo, y pondrán en su lugar edificios con cemento catalán”) queda inmediatamente asociada a la imagen de “un kiosco espantoso donde tocará la música pasodobles, cuplés de Martínez Abades, y habaneras del maestro Nieto”⁸. En cuanto a la zarzuela, Federico, además de referirse a ella en términos claramente negativos como fenómeno estrictamente musical⁹, Hermanó en varias ocasiones explícitamente a esa zarzuela “cursi y melancólica, y sentimental, y odiosa”¹⁰ con sus

⁶ *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre*, 1933 (VI, p. 314).

⁷ *Conferencia-recital del Romancero gitano*, 1935 (VI, p. 359).

⁸ VI, p. 134.

⁹ Por ejemplo, en una entrevista concedida en 1933 en la que afirmaba: “Desgraciadamente en España se ha hurgado en el cancionero para desvirtuarlo, para asesinarlo, como lo han hecho tantos autores de zarzuela que, a pesar de ello, gozan de boga y consideración popular” (VI, p. 603).

¹⁰ “Tarde dominguera en un pueblo grande”, en *Impresiones y Paisajes* (VI, p. 187).

manifestaciones paralelas en el terreno arquitectónico. Tal ocurre en una de sus cartas a Melchor Fernández Almagro, en la que Lorca describe a Zaragoza como una ciudad que ha quedado “zarzuelizada” a partir de sus reformas urbanas modernizadoras y contrapone a esa imagen actual la del “retrato” de la ciudad trazado en el siglo XVII por Velázquez¹¹.

La batalla lorquiana por la recuperación crítica del verdadero arte popular estuvo marcada, como es bien conocido, por hitos de la trascendencia del Concurso de Cante Jondo, convocado y realizado en 1922 en colaboración con Manuel de Falla. El cante jondo siempre representó para el poeta un caso de milagrosa conservación –aunque precaria y siempre en peligro de banalización– de un primitivismo original y puro. El cante jondo era, en su opinión, “un rarísimo ejemplar de canto primitivo, el más viejo de toda Europa, que lleva en sus notas la desnuda y escalofriante emoción de las primeras razas orientales”¹², y al que había que rescatar de su profanación y su relegación al ámbito tabernario¹³ para devolverle su verdadero rango de expresión cultural.

Pero nos interesa ahora, sobre todo, destacar la pertinencia con la que se refirió, justo a propósito de esta teoría del cante jondo, a la relación arquitectura-música, en una conferencia pronunciada en 1922 y muy significativamente titulada *Arquitectura del cante jondo*. Ya desde el comienzo de su intervención está presente la arquitectura al definir a la conferencia misma como “una maqueta de frío yeso”. Más adelante, sin embargo, la arquitectura pasa de este papel metafórico a convertirse en eje de este intento de recuperación de la verdadera alma del pueblo. Narra Lorca cómo, en un día de verano, paseando por Granada con Manuel de Falla, oyen –la irrupción súbita e inesperada de la música es un motivo habitual en Lorca– una canción “antigua, pura”. Y es el encuadre arquitectónico de esta canción lo que plantea la relación entre arte popular y

¹¹ “Me explico que la ciudad baturra no te haya gustado. Zaragoza está falsificada y zarzuelizada como la jota, y para buscarla en su antiguo espíritu hay que ir al Museo del Prado y admirar el exactísimo retrato que le hizo Velázquez. Allí la torre de San Pablo y los tejados de la Lonja están ambientados sobre el cielo de perla y la original silueta del caserío. Hoy la ciudad se ha marchado” (carta a Melchor Fernández Almagro, finales de enero de 1926, VI, p. 879).

¹² *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo”* (VI, p. 209).

¹³ “no es posible que el hilo que nos une con el Oriente impenetrable, quieran amarrarlo en el mástil de la guitarra juerguista; no es posible que la parte más dinámica de nuestro canto quieran mancharla con el vino sombrío del chulo profesional” (VI, pp. 208-209).

modernidad, pasando por encima tanto de las diferentes versiones del historicismo como del popularismo folklórico: “Nos asomamos a la ventana y a través de las celosías verdes vimos una habitación blanca, aséptica, sin un cuadro, como una máquina para vivir del arquitecto Le Corbusier, y en ella dos hombres, uno con la guitarra y el otro con su voz”¹⁴. Tal fue el origen de la idea del citado concurso de cante jondo. En la “pureza” simultánea de la canción y de su marco arquitectónico aparecen así asociados, sin contradicción, la modernidad arquitectónica radical de Le Corbusier¹⁵ y la desnudez, tradicional pero precisamente por eso igualmente moderna, de la arquitectura y la música populares. Una relación que Lorca reafirmaría con claridad al declarar: “Creo que el valor principal de la música andaluza es la pureza, el instinto cubista de la línea afilada y sin nebulosidades. Línea caprichosa, resuelta, pero como un arabesco, implacablemente, totalmente formada de rectas”¹⁶.

Esa misma arquitectura popular blanca, limpia, en la que Lorca y Falla habían hallado la voz pura del pueblo en forma de “cante” –y en la que el propio Federico encontraría su paraíso privado, la Huerta de San Vicente–, ocupa pues un lugar de primera importancia en la obra de Lorca, pero no es solo el lugar mítico de una supuesta felicidad incontaminada, sino también el marco de conflictos, miseria, represiones y dramas personales y colectivos. En la casa de pueblo que sirve de escenario a algunos de los más famosos dramas de Lorca, y muy especialmente *La casa de Bernarda Alba*, habitan el horror, la intolerancia y la represión tiránica. Su interior es el espacio donde estallan conflictos ancestrales: un espacio opresivamente cerrado, con una continua insistencia lorquiana en la contraposición obsesiva entre el dentro y el fuera de la casa. En la calle está la vida, y de la calle llega, lejano, el eco de esa vida plasmado en ruidos,

¹⁴ *Arquitectura del cante jondo*, conferencia pronunciada en 1922 y revisada en 1930 (VI, pp. 228-235 y 1223-1227). Para esta conferencia es necesario, sin embargo, confrontar también el texto establecido en la reciente edición de *Obras completas* de Lorca, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1997, pp. 33-53 (la cita en p. 34).

¹⁵ Lorca alude también a Le Corbusier en otro importante texto, *Sketch de la nueva pintura* (VI, pp. 269-278), en el que también hace referencia a El Lissitsky. Hay que recordar que el arquitecto suizo impartió una conferencia en la Residencia de Estudiantes en 1928 y que su presencia allí sería recordada también por Lorca en febrero de 1929 en su propia charla *Imaginación. Inspiración. Evasión*, tal y como se recoge en las reseñas de la prensa madrileña (VI, pp. 283-285).

¹⁶ *Estampa de García Lorca*, por Gil Benumeja (VI, p. 507).

gritos y canciones. En cambio, en el interior asfixiante de la casa –donde el discurso no fluye libre, donde hay que medir cada palabra y, sobre todo, donde no hay música– no se encuentran más que la putrefacción y la muerte lenta. Los personajes lorquianos –sobre todo las mujeres– aspiran siempre a “salir” frente a las imposiciones tradicionales que las mantienen encerradas dentro de esos patios tan diferentes a los habitados por el “salero” de los personajes de los hermanos Quintero. Es el silencio opresivo lo que reina entre las paredes de esas habitaciones “blanquísimas”, con sus sillas de anea.



Huerta de San Vicente (Granada), casa de campo de los Lorca en las afueras de la ciudad. Foto del autor.

Pero, al lado del interior represivo de la casa de Bernarda Alba, es posible también otro modo de “habitar dentro”, de concebir una intimidad que no es opresiva ni inculta sino que interioriza poéticamente el mundo después de haberlo conocido: es el modo representado por la tradición granadina de “lo chico”, lo recóndito y lo silencioso¹⁷, un intimismo poético que Lorca ejemplifica, en un texto de 1926, en la figura del gran poeta barroco Pedro Soto de Rojas y en su conocida creación arquitectónica: su propio *carmen del Albaicín*¹⁸. En efecto, Soto de Rojas había publicado en 1652 su libro de poemas *Paraíso cerrado para muchos,*

¹⁷ En este contexto adquiere un valor muy superior al de la mera anécdota biográfica la carta en que, desde Nueva York, declara preferir el tradicional brasero a los radiadores de la calefacción central (carta a su familia, 21 de octubre de 1929, VI, p. 1090).

¹⁸ *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Un poeta gongorino del siglo XVII*, (VI, pp. 260-268).

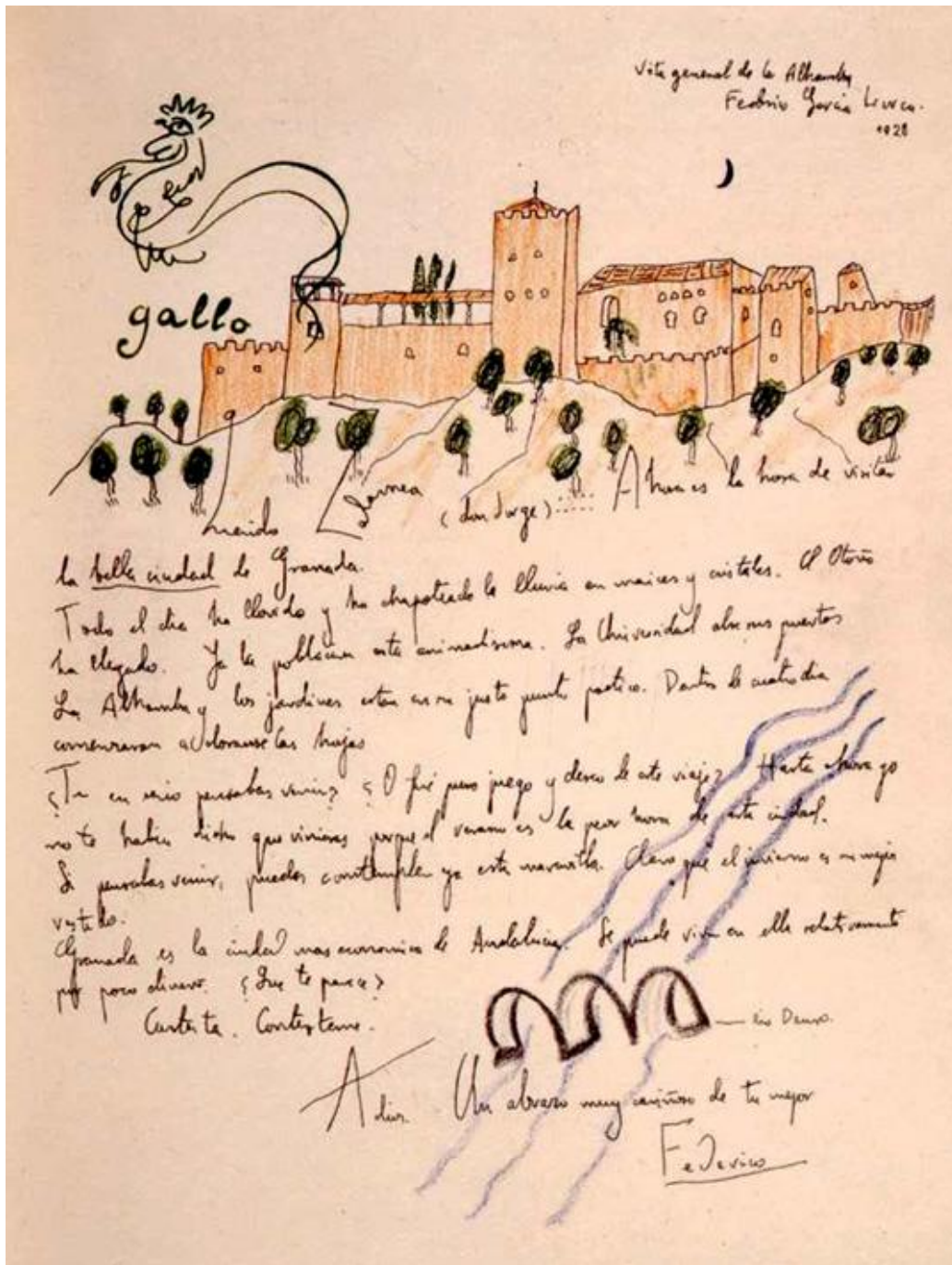
*jardines abiertos para pocos*¹⁹, una extraordinaria descripción poética de los jardines de su *carmen*, verdadero paraíso privado. Para Federico, Soto de Rojas “como buen granadino fue un escondido, un elegante de soledades, y se puso al margen del ruido de la ciudad”. Y en su jardín cerrado, hecho “con instinto de interior doméstico”, ve el símbolo de una ciudad del diminutivo, de lo pequeño, de lo doméstico, una ciudad que “trae el mundo a su cuarto”: Granada es la casa, el jardín pequeño, el mirador y la estatua “chica”, frente a Málaga o Sevilla, que son el mar y el río, la apertura²⁰. Y si la Alhambra (ese “pequeño palacio” que “la fantasía andaluza vio mirando con los gemelos al revés”) se identifica con Granada mucho más que la Catedral o el Palacio de Carlos V, no es tanto por su arabismo cuanto por su escala doméstica tan contraria a la monumentalidad renacentista. Lorca propone, finalmente, recordar a Soto de Rojas pero con una apostilla de gran importancia que vuelve a insistir en la necesaria conexión entre tradición y modernidad: recordemos a Soto, pero “sin añorar el siglo en que vivió, dueños de nuestra época”. El *carmen* barroco de Soto de Rojas ofrece así el modelo histórico de una tipología arquitectónico-jardinística por excelencia de la tradición granadina, una lección de unidad entre arquitectura culta y popular que, sin embargo, en la Granada de la época pertenecía ya en gran medida al pasado ante los avances del populismo regionalista.

Las consideraciones –no muy numerosas, ciertamente, pero de gran interés– de Federico en torno a la arquitectura y las reformas urbanísticas contemporáneas son plenamente coherentes con esa revalorización de una arquitectura popular verdadera, tan opuesta a su degeneración folklorista como la auténtica música popular al pasodoble y la zarzuela. Ya en el libro antes citado, *Impresiones y paisajes*, había planteado una dura crítica contra el modelo de reforma urbana que, en un afán irreflexivo de modernización mal entendida, ignoraba las lecciones de la historia y negaba cuanto de integrable en un proyecto

¹⁹ Edición moderna a cargo de Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1981.

²⁰ En un texto escrito a solo cuatro meses de su fusilamiento por los golpistas del 18 de julio, Lorca vuelve a insistir en esta contraposición a propósito de una manifestación cultural y popular de tanta importancia en el Sur de España como es la Semana Santa: la Semana Santa de Granada es interior, silenciosa, contemplativa, frente al “tumulto barroco de la universal Sevilla” (*Semana Santa en Granada*, alocución radiofónica luego publicada en diversos diarios entre el 4 y el 9 de abril de 1936; VI, pp. 444-446).

moderno pudiera haber en la propia tradición arquitectónica de una ciudad: esa “monomanía caciquil de derribar las cosas viejas para levantar en su lugar monumentos dirigidos por Benlliure o Lampérez” y que ha deformado lugares como la plaza de Baeza, la del Obradoiro en Santiago de Compostela, Salamanca, o ha mutilado el barrio del Albaicín en Granada.



Federico García Lorca, *Vista general de la Alhambra*, dibujo incluido en el encabezamiento de una carta de 1928. © Fundación F. García Lorca.

Pero la reflexión de Lorca en torno a la cuestión de la arquitectura en la ciudad cristaliza, años más tarde, en el contexto y con el referente del mito de Granada. En efecto, las transformaciones urbanísticas que la ciudad había sufrido en la segunda mitad del siglo XIX (entre las que destacaba la cubrición del tramo urbano del río Darro) habían suscitado ya, en 1896, las críticas de Ángel Ganivet, quien en su *Granada la bella*²¹ había dibujado una imagen feliz, ideal y orgánica de la Granada premoderna y rechazado, desde posiciones ostensiblemente arcaizantes, toda intervención de reforma urbana modernizadora. Si, por una parte, la figura de Ganivet se encuadra dentro de una amplísima lista de intelectuales y urbanistas europeos descontentos (o desconcertados) por el advenimiento de la ciudad capitalista y nostálgicos de la supuesta felicidad y armonía preindustrial, por otra, su crítica alcanzaba, en momentos concretos, tintes tan retrógrados como su conocido rechazo a las redes de agua potable en aras del mantenimiento del viejo y romántico oficio del aguador. Conviene recordar que unas lecturas apresuradas (o, las más de las veces, sencillamente inexistentes) de la obra de Ganivet han contribuido en gran medida a la existencia –que todavía hoy se vive en nuestra ciudad como una pesada losa– de un cierto mito de una Granada ancestral y eterna, áurea y armónica, cerrada sobre sí misma, enroscada en torno a su propia imagen mítica y para la cual todo cambio supone una amenaza.

La persistencia de este mito vino a unirse a la importancia de algunas intervenciones urbanísticas posteriores, de las dos primeras décadas del siglo XX²², sobre todo la apertura de la Gran Vía, una dura operación de haussmanismo tardío que arrasó una buena parte del viejo casco histórico. Estas y otras muchas graves pérdidas del patrimonio arquitectónico y urbanístico suscitarían, más allá de la nostalgia elegíaca de Ganivet, la mucho más atinada intervención de personajes como el arquitecto y restaurador Leopoldo Torres Balbás. Torres, en su trabajo profesional y en su reflexión teórica, protagonizaba por esos mismos

²¹ Ángel Ganivet, *Granada la bella* (edición moderna con estudio preliminar de Ángel Isac), Granada, Diputación Provincial, 1996.

²² Un excelente resumen de estos problemas (con amplia bibliografía) es el de Ángel Isac, "Granada", en *Atlas histórico de ciudades europeas. I: Península Ibérica*, Barcelona, CCCB-Salvat, 1994, pp. 315-335.

años una lúcida reflexión sobre el concepto de *tradición* en arquitectura que presentará evidentes puntos de contacto con la aspiración lorquiana a reintegrar el discurso popular (la arquitectura y la música populares incluidas) en una nueva idea de modernidad. De hecho, ya en su propia actuación como conservador de la Alhambra, Torres Balbás se había ganado las iras del granadinismo oficial al desmontar algunas arbitrarias restauraciones decimonónicas del monumento musulmán. Torres Balbás publicaría, además, en 1923 un importante texto, *Granada: la ciudad que desaparece*²³, que constituía una llamada pionera –y por desgracia desoída en las décadas posteriores– a un modelo de ciudad que combinara las necesidades de la vida de sus habitantes con la conservación y protección (que no musealización) de su rico patrimonio arquitectónico y urbano. Un modelo, además, en el que era fundamental repensar desde nuevos parámetros los conceptos mismos de *tradición* y de *historia*.

En este contexto, la reelaboración del mito de Granada es, evidentemente, una parte esencial del conjunto de la obra de Federico. Es necesario recordar unas palabras suyas de 1928 que adquieren todo el valor de un manifiesto antilocalista: “Con el amor a Granada, pero con el pensamiento puesto en Europa”²⁴. Un concepto de tradición, pues, que no es incompatible con la modernidad y con la apertura del pensamiento: bien al contrario, la verdadera tradición no puede ser otra cosa que modernidad, frente al falso modernismo.

Las aludidas polémicas ciudadanas en torno a la arquitectura y el urbanismo no fueron desconocidas por Federico y, como se ha señalado, aparecen con frecuencia sobreentendidas en numerosos momentos de su obra. Pero, además, a ellas dedicó dos textos de gran interés, aparecidos uno en la revista *Gallo* y el otro en la publicación ideada como contrapunto satírico de la primera y titulada *Pavo*. De hecho, ya el número 1 (de los dos finalmente publicados) se abría con un texto, “Historia de este Gallo”²⁵, que constituía –a partir de la historia metafórica de un “don Alhambro” tan granadino que masticaba

²³ Existe una edición reciente de este texto, publicada por la Escuela de Arquitectura de Granada en 1997, con estudio introductorio de Javier Gallego Roca.

²⁴ *Alocución al banquete del gallo*, 1928 (VI, p. 370).

²⁵ VI, pp. 465-471. De la revista *Gallo* (con todos sus materiales, incluyendo los de *Pavo*) existe una edición facsímil: Granada, ediciones Comares, 1988.

constantemente hojas de arrayán pero “odiaba lo típico, lo pintoresco y todo lo que trascendía a marcha castiza o costumbrismo”– toda una requisitoria tanto contra la complacida inercia somnolente de la Granada tradicional como contra la “modernización” que había supuesto la apertura de la Gran Vía, esa calle “que tanto ha contribuido a deformar el carácter de los actuales granadinos”²⁶.

El primero de dichos textos, publicado sin firma en el número 1 y titulado *La construcción urbana*²⁷, significaba un ajuste de cuentas con la arquitectura del regionalismo folklorista pseudoandaluz. Este estilo “andaluzoide” ha venido a sustituir, en opinión de Lorca, “a la ola catalanista que dejó a su paso por la ciudad nada menos que la Gran Vía”. El modernismo superficial y falso de algunos de los bloques de pisos de la nueva calle ha dado paso, según él, a los excesos del sainete: “Se diría que el afán de estos constructores es convertir cada casa en pabellón de feria de muestras, cuando no en fondo propicio a sainetes de costumbres locales –que la diferencia depende de la riqueza con que la construcción haya sido costeadada. Sería doloroso que este estilo seudo andaluz fuera ganando la ciudad. Ya el Albaicín muestra innumerables balconillos de escayola renacimiento, y hay quien va más lejos, llegando hasta fabricarse un carmen árabe (es un decir) desde los cimientos al tejado. Este afán arabizante contrasta con el hecho de que las auténticas casas árabes del Albaicín se desmoronan y hunden ante la total indiferencia”. Así pues, frente al historicismo superficial, al disfraz epidérmico (Adolf Loos también hubiera podido calificar a Granada de “ciudad Potemkin”) de una arquitectura deleznable, Lorca esgrimirá – como en su literatura– la protección a la verdadera cultura popular, anónima y cristalizada en una tipología histórica que es obra colectiva y secular, y no fruto del capricho y de la arbitrariedad de comitentes y arquitectos, incultos por igual.

Contrapunto satírico de este texto sería el publicado en *Pavo* y titulado *Urbanismo y no urbanidad*²⁸. En él, Lorca recurre a un método satírico de crítica indirecta y “en negativo”: la *reductio ad absurdum* de los argumentos reaccionarios y tradicionalistas, puestos en boca de un autor anónimo que, portador de las

²⁶ VI, p. 470.

²⁷ VI, p. 1271.

²⁸ VI, p. 1292.

esencias eternas de lo granadino, asume aquí la defensa de la arquitectura historicista renacentista y árabe, de los cármenes pintoresquistas y del “Albaicín moruno”, pero también –y significativamente– del “impulso potente de la joven Gran Vía”.



Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1919-25, obra del arquitecto Antonio Palacios Ramilo.

Un lugar especial ocupa, en este contexto, una de las pocas obras lorquianas de temática directamente arquitectónica: el *Soneto al eximio arquitecto Palacios*, que tiene como objeto el edificio del Círculo de Bellas Artes de Madrid, construido entre 1919 y 1926 por Antonio Palacios Ramilo en un estilo clasicista no exento, sin embargo, de ciertos ecos Art-Déco. A la hora de analizar su contenido, no se puede olvidar, sin embargo, que el soneto no viene presentado como obra del propio Lorca, sino que forma parte de los poemas satíricos que Lorca hace firmar al poeta Isidoro Capdepón

Fernández, personaje inventado para personificar tanto el tradicionalismo retórico²⁹ como el afán acrítico de modernización monumentalista. Así, los

²⁹ A propósito de la invención de este poeta, véanse las páginas del libro de Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, que aparecen incluidas en VI, pp. 516-518. Parece conveniente incluir aquí el soneto completo (VI, p. 520):

ditirámicos elogios dirigidos al edificio de Palacios se convierten, en el fondo, en un ataque más al historicismo arquitectónico y a la resurrección acrítica de los estilos históricos.

Reflexiones sobre Nueva York

Las ideas de Lorca en torno a la arquitectura y el urbanismo sufren, sin embargo, como toda su obra, un fuerte impacto durante su visita a Nueva York. La estancia de Federico en la ciudad no fue muy larga (de junio de 1929 a marzo de 1930), pero nos ha dejado como resultado una de las más profundas reflexiones poéticas contemporáneas sobre la metrópoli capitalista por excelencia, el libro *Poeta en Nueva York*, aparecido póstumamente en esa ciudad y en México en 1940. Con él, Lorca se integraría en la larga lista de intelectuales contemporáneos (nombres como Adolf Loos, Maiakovski, Eric Mendelsohn, Paul Morand, Richard Neutra, Georges Duhamel³⁰ o, en el caso de España, Juan Ramón Jiménez o José Moreno Villa³¹) que, a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, se

¡Oh qué bello edificio, qué portento!
¡Qué grandeza! ¡Qué estilo! ¡Qué armonía!
¡Qué masa de blancura al firmamento
para hacer competencia con el día!
La ciencia con el arte aquí se alía
con tanta perfección según yo siento,
que en aqueste soneto sólo intento,
tres mil enhorabuenas, dar la mía.
En Guatemala existe un edificio
de menor importancia en mi concepto,
y no obstante tuvieron el buen juicio
de nombrar general al arquitecto.
Mas en Madrid yo no he encontrado indicio
de que piensen honrar a tu intelecto.
Ya lo sabes Palacios, ¡gran patricio!,
que a Babilonia antigua has resurrecto.

³⁰ Dos excelentes resúmenes de la cuestión en J.-L. Cohen y H. Damisch, *Américanisme et modernité*, París, Flammarion, 1993, y J.-L. Cohen, *Scènes de la vie future. L'architecture européenne et la tentation de l'Amérique, 1893-1960*, Montreal, Centre Canadien d'Architecture, 1995.

³¹ Véase D. Cañas, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994.

sintieron fascinados por la gran manzana, a menudo con una inestable mezcla de amor/odio.

Por supuesto, el mito de Nueva York estaba ya presente en la cultura española en los años previos al viaje de Lorca. Recordemos, por ejemplo, que el film *Metropolis*, de Fritz Lang, llamado a convertirse en un verdadero mito moderno, se había estrenado en Madrid en 1928. Acababa también de aparecer la traducción castellana de una de las grandes novelas urbanas contemporáneas, *Manhattan Transfer*, el *collage* neoyorquino de John Dos Passos. Pero, además, bastante antes, ya en 1917, Juan Ramón Jiménez había ofrecido a los lectores españoles una visión poética (tan diferente, sin embargo, de la lorquiana) de la ciudad de los rascacielos con su *Diario de un poeta recién casado*.

Lorca era consciente de todo lo que de iniciático y de *descensus ad inferos* tenía el viaje a Nueva York, como muestra una célebre frase de su correspondencia: “Nueva York me parece horrible, pero por eso mismo voy allí”³². La impresión producida superó, sin embargo, todas las expectativas. Sus cartas revelan hasta qué punto fue presa, como otros muchos, de la fascinación del movimiento incesante, la luz, los sonidos, las músicas, los olores y, en general, el ritmo de la metrópoli. La descripción de la ciudad a su llegada aparece impregnada de un sentimiento de admiración hacia el progreso en el que, con todo, se hace ya presente la imagen contradictoria de esa Babilonia moderna: “La llegada a esta ciudad anonada, pero no asusta. A mí me levantó el espíritu ver cómo el hombre con ciencia y con técnica logra impresionar como un elemento de naturaleza pura. Es increíble. El puerto y los rascacielos iluminados confundiéndose con las estrellas, las miles de luces y los ríos de autos te ofrecen un espectáculo único en la tierra. París y Londres son dos pueblecitos, si se comparan con esta Babilonia trepidante y enloquecedora”³³. Esa metáfora “babilónica” establece ya desde el principio el contrapunto perverso del progreso técnico capitalista: la crueldad devoradora en medio de la “belleza moderna”, como resume cuando tan solo han transcurrido unos días de su llegada: “y no te

³² Carta a Carlos Morla, junio de 1929 (VI, p. 1050).

³³ Carta a su familia, 28 de junio de 1929 (VI, p. 1052).

olvidarás de este poeta del Sur perdido ahora en esta babilónica, cruel y violenta ciudad, llena por otra parte de gran belleza moderna”³⁴.

Estas experiencias personales van a ser objeto, sin embargo, de una radical revisión literaria en *Poeta en Nueva York*, un libro que está bien lejos de ser una crónica personal directa, autobiográfica, del viaje, y que constituye, por el contrario, el resultado de una reelaboración poética, intelectualmente distanciada de las experiencias personales: una puesta en práctica de esa nueva manera “poética” de mirar las ciudades que venía postulando desde años antes. En una conferencia impartida en 1932, en la que leyó algunos de los poemas de lo que después sería el libro publicado, el propio Lorca explicaría su modo no descriptivo sino lírico de hablar de la ciudad: “No os voy a decir lo que es Nueva York por fuera, porque, juntamente con Moscú, son las dos ciudades antagónicas sobre las cuales se vierte ahora un río de libros descriptivos, ni voy a narrar un viaje, pero sí mi reacción lírica con toda sinceridad y sencillez”³⁵.

De hecho, la visión lírico-intelectual de Nueva York reescrita a posteriori difiere bastante de la vivencia personal inmediata transmitida en la correspondencia. Frente a la admiración por el progreso técnico y el ritmo furioso de la vida moderna, Lorca saca ahora a flote y convierte en materia poética de primer orden las miserias y la explotación (no solo económica sino cultural) que sufren las gentes de la metrópoli, y de manera muy especial los negros. El poeta vaga por las calles de la gran ciudad, perdido y “agotado por el ritmo de los inmensos letreros luminosos de Times Square”, añorando la pureza originaria de la infancia, solitario entre la multitud, con un deambular que recuerda unas veces al de Baudelaire por el París de Haussmann y otras al de Dante en el Infierno, y que es con frecuencia visto, significativamente, a través de la imagen religiosa de la Caída.

Una de las consecuencias del gigantismo urbano es la desorientación. Lorca declara su incapacidad para controlar la ciudad mediante el uso del plano (“Me es imposible ligar el signo abstracto de las líneas con la realidad viva y

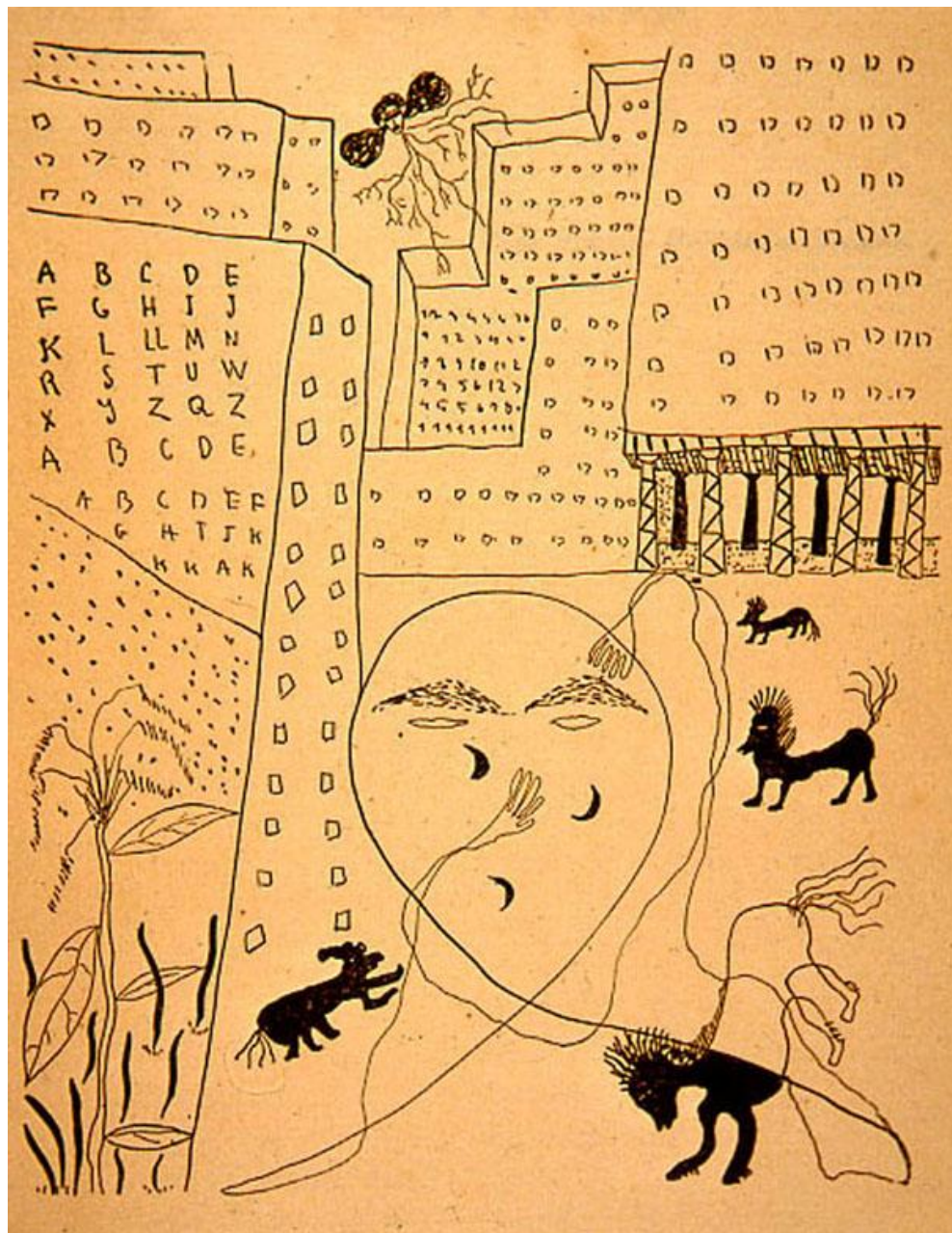
³⁴ Carta a Philip Cummings, 6 o 7 de julio de 1929 (VI, p. 1060).

³⁵ *Un poeta en Nueva York* (VI, p. 343).

ruidosa que me rodea”) y confía en su “memoria plástica”. Pero, con todo, hay ocasiones en que este poeta que deambula por Nueva York se pierde. E importa ahora constatar cómo el relato de este perderse, la sensación ante esta falta de referencias, viene en seguida asociada, entre otras cosas, a la confusión de ruidos y al guirigay musical: “El otro día tuve al fin mi primera pérdida en la ciudad. Salí a unos recados y tomé el ferrocarril elevado. Pero en vez de coger el de la sexta avenida tomé el de la novena y me condujo a un sitio opuesto a donde iba y totalmente desconocido para mí. Era una gran ciudad llena de casas bajas de madera, llena de chinos y de letreros chinos, con una música ensordecida de pianolas y orquestas de jazz”³⁶. Se trata, por supuesto, de un tema –el de la confusión de la gran ciudad asociada a los ruidos en mezcla indistinguible– que no es exclusivamente lorquiano, sino que está presente con fuerza tanto en el antiurbanismo de Rousseau (sobre todo en *La Nouvelle Héloïse*) como en la poetización de lo urbano de Baudelaire.

También la multitud se había convertido en protagonista colectivo de la poesía de temática urbana desde que Baudelaire y Poe descubrieran su rostro anónimo y terrible. Para Lorca, en Nueva York, la multitud es un ser rugiente marcado sobre todo por sus residuos, tanto orgánicos (el vómito, la orina) como industriales (latas, papeles, colillas de cigarrillos...). El ocio de las masas en los domingos de Coney Island, que en sus cartas era simplemente un espectáculo “estupendo aunque excesivo”, deviene ahora orgía salvaje y metáfora de la degradación humana: la muchedumbre borracha y brutal protagoniza los poemas “Paisaje de la multitud que vomita” y “Paisaje de la multitud que orina”. Y en la citada conferencia de 1932 Lorca nos presenta ya la reelaboración poética de este tema como si se tratase de su verdadera experiencia vital: “Beben, gritan, comen, se revuelcan y dejan el mar lleno de periódicos y las calles abarrotadas de latas, de cigarros apagados, de mordiscos, de zapatos sin tacón”.

³⁶ Esta cita y los dos entrecorridos anteriores, en Carta a su familia, Nueva York, 21 de octubre de 1929 (VI, pp. 1087-1090).



Federico García Lorca, *Autorretrato en Nueva York*, c. 1929-31. © Fundación F. García Lorca.

En general, esta temática de la podredumbre y la degradación está presente por todas partes: Nueva York es siempre, a lo largo del poemario lorquiano, la ciudad del cieno, del agua podrida, del lodo, del óxido del hierro de sus puentes o del aceite con que se emborracha el Hudson. Esa ciudad marcada por la herrumbre y el desecho es, sobre todo, el lugar donde el hombre es sometido a la más cruel explotación, no solo económica sino cultural, que es

presentada por Lorca en diversos momentos bajo los términos religiosos de “crucifixión”³⁷ y “sacrificio”.

Símbolo máximo de ese proceso de explotación global es ese gran protagonista colectivo que son los negros. Pero, aun en su situación extrema de miseria económica y social, los negros de Harlem representan, con su música, el único resto posible, en la gran metrópoli, de una cultura colectiva ligada a la Naturaleza: “El negro que está tan cerca de la naturaleza humana pura y de la otra naturaleza. ¡Ese negro que se saca música hasta de los bolsillos! Fuera del arte negro no queda en los Estados Unidos más que mecánica y automatismo”³⁸.

A la luz de todo lo anterior, resulta coherente que Lorca llegara a describir a su familia los fascinados recuerdos de una sesión musical negra, estableciendo la comparación con el cante jondo: “En la última reunión no había más blanco que yo. Vive en la segunda avenida [su anfitriona] y desde sus ventanas se divisaba todo Nueva York encendido. Era de noche y el cielo estaba cruzado por larguísimos reflectores. Los negros cantaron y danzaron. ¡Pero, qué maravilla de cantos! Solo se puede comparar con ellos el cante jondo”³⁹. El jazz, la música negra en general, ofrece, pues, una posibilidad de redención, de recuerdo de la naturaleza en el mundo artificial del rascacielos⁴⁰. Pero se trata de una pureza precaria, parcial y siempre amenazada: los negros norteamericanos están sometidos a un proceso de aculturación tan implacable que Lorca los encuentra ya a punto de rendirse, de perder sus propias señas de identidad: y es la imborrable imagen del “rey de Harlem”, “prisionero en un traje de conserje”⁴¹.

Ante este panorama de salvaje explotación económica y cultural, ante la visión de la ciudad-matadero, de los millones de cadenas que se forjan en ella⁴², de la sangre que se encuentra bajo las operaciones matemáticas de los balances

³⁷ *Crucifixión* (II, pp. 288-289).

³⁸ “Estampa de García Lorca”, por Gil Benumeya, 1931 (VI, p. 505).

³⁹ Carta a su familia, 14 de julio de 1929 (VI, p. 1063).

⁴⁰ Véase A. Jiménez Millán, “La generación del 27 y el jazz”, en *Litoral. Revista de la poesía, el arte y el pensamiento*, 2000, n.º 227-228, monográfico dedicado a “La poesía del jazz”, pp. 185-196.

⁴¹ “¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! / No hay angustia comparable a tus rojos oprimidos, / a tu sangre estremeada dentro de tu eclipse oscuro / a tu violencia granate, sordomuda en la penumbra, / a tu gran rey prisionero en un traje de conserje” (“El rey de Harlem”, II, p. 253).

⁴² “No hay más que un millón de herreros / forjando cadenas para los niños que han de venir. / No hay más que un millón de carpinteros / que hacen ataúdes sin cruz” (VI, p. 293).

empresariales⁴³, del lugar donde “no hay mañana ni esperanza posible”, el poeta no puede ya limitarse a cantar la realidad: denuncia⁴⁴ o, simplemente, grita⁴⁵. Y lo hace desde la cima de un rascacielos, símbolo de esa urbe aulladora dominada por el ruido frenético y en la que no cabe más música salvadora que la de los aplastados negros.

El rascacielos (ese *Chrysler Building* desde donde lanza su grito de denuncia “hacia Roma”, o ese otro edificio de Wall Street desde cuyo piso 32 había contemplado el panorama de la urbe⁴⁶) es, por supuesto, un icono arquitectónico que aparece en diversas ocasiones en *Poeta en Nueva York*. Y, como siempre, existe una clara diferencia entre la admiración que se desprende de sus cartas y la transformación poética de esa realidad. Así, según una de sus cartas, “el barrio de los rascacielos de Wall Street es maravilloso”⁴⁷. Y en otra describe entusiasmado: “Cada día levantan nuevos rascacielos: ahora están terminando uno, blanco y negro, que es una verdadera maravilla”⁴⁸. Ese carácter de fascinación ligada al ambiguo concepto de lo “maravilloso” se mantiene, desde luego, en la poetización posterior, pero en ella el rascacielos, moderna catedral de falsas ojivas⁴⁹, se convierte sobre todo en el símbolo de la explotación, de la “gente que ignora la otra mitad”⁵⁰. En la citada conferencia de 1932 Lorca calificará ya a los rascacielos neoyorquinos de “arquitectura extrahumana” y fría, sin verdaderas raíces espirituales: la admiración del viajero ha dado ya paso al horror del poeta⁵¹:

⁴³ “Debajo de las multiplicaciones / hay una gota de sangre de pato; / debajo de las divisiones / hay una gota de sangre de marinero; / debajo de las sumas / un río de sangre tierna” (VI, p. 281).

⁴⁴ “Qué voy a hacer. ¿Ordenar los paisajes? / ¿Ordenar los amores que luego son fotografías? / ¿Que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre? / No, no; yo denuncio” (VI, p. 282).

⁴⁵ “Grito hacia Roma (desde la torre del Chrysler Building)” (VI, pp. 293-295).

⁴⁶ Carta a su familia, segunda semana de agosto de 1929, VI, p. 1074.

⁴⁷ Carta a su familia, segunda semana de agosto de 1929, VI, p. 1074.

⁴⁸ Carta a su familia, primera semana de noviembre de 1929, VI, p. 1094.

⁴⁹ “La nieve de Manhattan empuja los anuncios / y lleva gracia pura por las falsas ojivas” (VI, 287).

⁵⁰ “Yo denuncio a toda la gente / que ignora la otra mitad, / la mitad irredimible / que levanta sus montones de cemento / donde laten los corazones” (VI, p. 282).

⁵¹ “Las aristas suben al cielo sin voluntad de nube ni voluntad de gloria. Las aristas góticas manan del corazón de los viejos muertos enterrados; estas ascienden frías, con una belleza sin raíces ni ansia final, torpemente seguras, sin lograr vencer y superar, como en la arquitectura espiritual sucede, la intención siempre inferior del arquitecto” (VI, p. 345).

Asesinado por el cielo,
entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré crecer mis cabellos⁵².

El corazón helado de la metrópoli, el verdadero altar de inmolación de sus sacrificios humanos es, por supuesto, Wall Street. Sus recuerdos personales de la visita al barrio financiero combinan el sentimiento de admiración ante el ritmo frenético y el espectáculo del poder económico con la conciencia de encontrarse en el centro neurálgico de la explotación⁵³, e incluyen una vívida descripción del *crack* de 1929, del que Lorca fue testigo presencial⁵⁴. En *Poeta en Nueva York*, Wall Street se convierte ya, ante todo, en la sede de la calculada e implacable crueldad capitalista (“Lo impresionante por frío y cruel es Wall Street”⁵⁵).

Pero sobre esta fortaleza del dinero se cierne ya la amenaza apocalíptica del retorno de la Naturaleza, que adquiere ahora, en un brusco retorno a una evocación de tinieblas medievales que parecían ya desterradas por la técnica, la forma dramático-musical de la danza de la muerte. Es sin duda el espectáculo dantesco del *crack* del 29 el que inspira la impresionante *Danza de la muerte*⁵⁶ (“No es extraño este sitio para la danza. Yo lo digo”), en la que esos sonos arcaicos que resuenan entre las moles de los rascacielos profetizan un Wall Street finalmente reinvadido por esa misma Naturaleza que el imperio del dinero había creído vencer:

Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos.
Que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas.
Que ya la Bolsa será una pirámide de musgo.
Que ya vendrán lianas después de los fusiles
Y muy pronto, muy pronto, muy pronto.
¡Ay Wall Street!

La alternativa al infierno urbano no puede ser tampoco la huida hacia un campo que nada tiene ya de idílico. Si algunos poemas de *Poeta en Nueva York*

⁵² II, p. 247.

⁵³ “Es el espectáculo del dinero del mundo en todo su esplendor, su desenfreno y su crueldad” (carta a su familia, segunda semana de agosto de 1929, VI, p. 1074).

⁵⁴ Carta a su familia, primera semana de noviembre de 1929, VI, pp. 1094-1096.

⁵⁵ II, p. 257.

⁵⁶ II, pp. 259-262.

se hacen eco de sus breves estancias campestres (en Eden Mills, Vermont, como invitado de Philip Cummings, en las Castkill Mountains o en Newburgh), en ellos aparece también, como en una especie de *et in Arcadia ego*, la muerte⁵⁷. Y la misma *Oda a Walt Whitman*⁵⁸ plantea la imposibilidad de ese sueño bucólico y presenta de nuevo como tema principal, esta vez en relación con la represión de la homosexualidad (“¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas!”), ese escenario urbano donde “los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades”.

Pero aún quedaba una última etapa para cerrar este itinerario arquitectónico-musical. Tras esa verdadera experiencia iniciática que supone Nueva York, el camino de retorno a España no es directo. Pasa, muy significativamente, por esa verdadera cámara de descompresión que constituirá para Federico su estancia en Cuba. Una Cuba que, dejando atrás el recuerdo del aullido urbano y de la artificialidad de las montañas de hormigón, acero y cristal, se descubre ahora como naturaleza exuberante y como música, como cañaveral y ritmo: “Ya estoy en el barco que me separa de la urbe aulladora... La Habana surge entre cañaverales y ruidos de maracas... Y salen los negros con sus ritmos que yo descubro típicos del gran pueblo andaluz”⁵⁹. En Cuba la Naturaleza aún no ha sido corrompida y, sobre todo, los negros de Cuba aún poseen su propia tradición cultural⁶⁰. El regreso a España (y la posterior y prolongada reelaboración poética del viaje) significarán de nuevo, para un Lorca fortificado ahora por el conocimiento directo de la cara más áspera de la modernidad, su reencuentro, desde nuevas bases, con ese gran problema cultural (poético, musical, artístico) que sigue siendo aún en gran medida el nuestro (y muy concretamente el de nuestra Granada): el de definir el verdadero sentido de la tradición y de la cultura popular y su lugar en el seno de la modernidad.

⁵⁷ Es sobre todo el caso del poema “Niña ahogada en el pozo (Granada y Newburgh)”, II, p. 275.

⁵⁸ II, pp. 296-300.

⁵⁹ II, p. 301.

⁶⁰ “Son de negros en Cuba”, II, pp. 303-304.

Fuentes y bibliografía

- AA.VV., *Dalí, Lorca y la Residencia de Estudiantes* (catálogo de exposición), Madrid, Ministerio de Cultura, 2010.
- CAÑAS, Dionisio, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994.
- COHEN, Jean-Louis, *Scènes de la vie future. L'architecture européenne et la tentation de l'Amérique, 1893-1960*, Montreal, Centre Canadien d'Architecture, 1995.
- COHEN, Jean-Louis, y Hubert Damisch, *Américanisme et modernité*, París, Flammarion, 1993.
- DOS PASSOS, John, *Manhattan Transfer*, Madrid, Bruguera, 1986 (1925).
- GANIVET, Ángel, *Granada la bella* (edición moderna con estudio preliminar de Ángel Isac), Granada, Diputación Provincial, 1996.
- GARCÍA LÓPEZ, David, "El rascacielos americano en *Poeta en Nueva York* de García Lorca", en *Goya*, n.º 280 (febrero de 2001), pp. 30-36.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Obras Completas* (edición a cargo de Miguel García-Posada), Madrid, Akal, 1994.
- Obras completas*, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1997.
- GARCÍA LORCA, Francisco, *Federico y su mundo (de Fuente Vaqueros a Madrid)*, Madrid, Alianza, 1981.
- ISAC, Ángel, "Granada", en *Atlas histórico de ciudades europeas. I: Península Ibérica*, Barcelona, CCCB-Salvat, 1994, pp. 315-335.
- JIMÉNEZ, Antonio, "La generación del 27 y el jazz", en *Litoral. Revista de la poesía, el arte y el pensamiento*, 2000, n.º 227-228 (monográfico dedicado a "La poesía del jazz"), pp. 185-196.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Diario de un poeta recién casado*, Madrid, Taurus, 1981 (1916).
- REVISTA *Gallo* (ed. facsímil), Granada, Comares, 1988.
- SORIA, Andrés, *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004.

SORIA, Andrés, M^a. José Sánchez y Juan Varo (coords.), *Federico García Lorca, clásico y moderno, 1898-1998*, Granada, Diputación Provincial, 2000.

SOTO DE ROJAS, Pedro, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (edición moderna a cargo de Aurora Egido), Madrid, Cátedra, 1981 (1652).

TORRES, Leopoldo, *Granada: la ciudad que desaparece* (edición moderna con estudio introductorio de Javier Gallego Roca), Granada, Escuela de Arquitectura de Granada, 1997.

7	REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD EN LA LITERATURA: UN ESTUDIO SOBRE JUÁREZ, MEXICALI Y TIJUANA
	Mario Bassols Ricardez

Presentación

Esta investigación se propone realizar un acercamiento a la producción literaria reciente en México, cuya trama se sitúa centralmente en los estados fronterizos del norte y particularmente en sus ciudades. Su objetivo principal es indagar, a través de la narrativa contemporánea, cómo se representan los lugares en las ciudades fronterizas del norte mexicano y qué perfiles espaciales pueden distinguirse de ciudad y territorio. Nuestro punto de partida es el reconocimiento, dentro del llamado “boom” de la literatura fronteriza, de la importancia que ha adquirido el espacio urbano en la construcción de las tramas y los escenarios por donde discurren los personajes de una novela, cuento o relato literario. Al parecer, es consustancial a este ascenso una creciente atención al papel del lugar en el desarrollo del relato. Es ese precisamente uno de los giros más relevantes de la novela, que para fines de nuestra investigación podría llamarse “fronteriza”: la identificación de lugares en la ciudad y la ficcionalización de espacios urbanos que, lejos de ser retratos exactos de la misma, muestran los espacios simbólicos que distinguen a una urbe en sus distintos significados y representaciones.

En este punto es preciso centrar la atención en el tema de la subjetividad dentro de la obra literaria. Tal cuestión se pone de relieve en dos momentos de la narrativa urbana: el primero, relacionado con los personajes que aparecen en la novela, ligados a su vez a contextos y problemáticas específicas que forman la trama literaria; el segundo tiene relación directa con la subjetividad de la

producción literaria. Esto porque el escritor mismo es un sujeto cargado de simbolismos, valoraciones éticas del mundo y, por consecuencia, construcciones subjetivas de la sociedad, de su historia y de su mundo social. Su obra es un proceso creativo y único, por supuesto, pero nutrido por el *ethos* cultural del cual proviene su autor.

Tiene razón Bertrand Lévy cuando señala que “sin imaginación no hay literatura” (Levy: 2006). En otras palabras, la ficcionalización de la realidad es parte consustancial de la obra literaria. Por ello y para nuestros fines es relevante analizar la capacidad del literato para “inventar” el mundo o bien para representar la realidad a través de su propia imagen de sociedad, espacio y naturaleza. A través del “espejo” literario se percibe una idea del mundo, real o imaginado, por lo que es en sí misma una representación social que admite varias lecturas. Una de ellas puede ser a partir de un enfoque espacialista de la literatura, en el marco de las nuevas tendencias de la Geografía Humana (Lévy: 2006; Hiernaux: 2010), en pleno proceso de desarrollo en la década actual.

Consideraciones preliminares

Para este trabajo nos interesa en concreto saber cuáles son las representaciones sociales más significativas de la ciudad fronteriza colindante con los Estados Unidos, en la actual narrativa del norte mexicano. En la formulación del problema de investigación nos planteamos los siguientes interrogantes: ¿Cómo se representa la ciudad y sus lugares en la obra literaria producida sobre la frontera norte? ¿Bajo qué bases metodológicas es posible montar una interpretación geo-literaria sobre la narrativa contemporánea?

Por medio de la identificación de lugares se construye el espacio urbano esencial. O expresado de otra manera: el “paisaje” debe ser interpretado y puesto en relación con su función en el espacio urbano de la ciudad en cuestión. La territorialidad o, mejor dicho, espacialidad de la literatura es así una tarea de obligado desarrollo en el análisis que nos compete. Por último, un análisis

comparativo permitirá arrojar algunas luces sobre el imaginario del sujeto fronterizo en la literatura, el significado urbano de las ciudades en cuestión y el grado en que es posible hablar de una “determinación espacial” del sujeto fronterizo en la narrativa mexicana de principios del siglo XXI.

La vida urbana en ciudades fronterizas del norte mexicano ha adquirido mayor notoriedad en los últimos años. Dentro de su singularidad, esta se encuentra aún en proceso de transformación y (re)definición, como en buena medida sucede con el resto de las urbes mexicanas: a diferencia de su contraparte estadounidense, ellas manifiestan una intensa dinámica de cambio social y expansión territorial. Y aquí es donde resulta a nuestro juicio relevante señalar la emergencia de nuevos sujetos y actores sociales que acompañan a ese proceso de transformación urbana de la ciudad fronteriza, los cuales quizá todavía no aparezcan en toda su magnitud dentro de la producción literaria contemporánea.

Lo anterior nos lleva a preguntarnos por el alcance que tiene esta transición en la nueva narrativa del norte mexicano. Habría entonces que indagar con mayor precisión sobre el tipo de imaginario construido sobre la ciudad fronteriza y su historia. Ello con el fin de observar si están presentes y en qué grado los procesos de cambio señalados en la identificación de marcas identitarias de lugar. En otras palabras, tendríamos que precisar hasta qué grado se está construyendo la nueva novela urbana en términos de un análisis espacio-temporal. En rigor, y aunque esto ya desborda el propósito central de la presente investigación, podría preguntarse en qué medida el creador literario elabora su trama y define a sus personajes, sobre la base de una investigación más o menos acuciosa de los principales procesos históricos que identifican a esa ciudad. Piénsese, por ejemplo, en la forma en que construye sus novelas Edward Rutherford en Inglaterra e Irlanda (ver Bassols: 2006), el cual sería un arquetipo que se encuentra lejos del tono y ritmo de la producción novelística fronteriza.

De manera general es posible afirmar que el “boom” literario en la frontera norte se corresponde con la consolidación de grupos y corrientes literarias en México, que ya no tienen como eje central a las grandes ciudades y particularmente a la ciudad capital federal. Es posible pensar en la cimentación de

proyectos culturales alternativos y transgeneracionales, producto de varios años de maduración y eventualmente apoyados en políticas de estímulo a la creación literaria, como son las becas, premios y otros reconocimientos otorgados por el gobierno en sus ámbitos federal, estatal y hasta municipal. También habría que darle su lugar a espacios como el Fondo Editorial del Programa Cultural *Tierra Adentro*, que publica varios libros anuales escritos por talentos jóvenes de diferentes entidades de la república. Las mismas universidades públicas estatales han incidido en este repunte, pues algunos escritores son al mismo tiempo profesores universitarios y se formaron en su momento en tales universidades¹. En estos espacios se discuten las nuevas tendencias y modas literarias, se organizan eventos académicos con una presencia constante de escritores y académicos nacionales y extranjeros (sobre todo estadounidenses) y se imparten talleres o cursos diversos en licenciatura y posgrado (Tabuenca, 1997a). Así, también el contacto e intercambio académico entre las universidades de ambas fronteras y sus grupos literarios ha nutrido el debate y generado publicaciones. Mención aparte merece el proyecto editorial independiente *Yoremito*, que se propuso promover autores del norte de México. En Baja California se convoca anualmente un Premio Estatal de Literatura en varios géneros (periodismo, cuento, ensayo, poesía, novela), por medio del cual se ha logrado promover nuevos talentos, caso de Alejandro Espinoza o José Juan Aboytia en la primera década de este siglo.

Este cambio de giro hacia la descentralización ha tenido buenos resultados en la región fronteriza, aunque falta medir con precisión sus alcances. Puede decirse también que tal giro operó a nivel de los temas abordados por la prosa del norte mexicano, pues, como señala Eduardo Antonio Parra (*Jornada Semanal*, 27 de mayo de 2001), transitó de una “narrativa del desierto” –expresión esquemática– durante la década de 1980 (con Gerardo Cornejo, Jesús Gardea, Ricardo Elizondo Elizondo, Severino Salazar y Daniel Sada como “cabeza de grupo”) a una mucho más heterogénea generación noventera, en donde comenzaron a aflorar los temas ligados a la vida urbana. Haber dejado atrás el

¹ Como los casos de Heriberto Yépez en la Universidad Autónoma de Baja California y de Carlos Reyes Ávila en la Universidad Autónoma de Coahuila.

sentido de “lo provinciano” catapultó en muchos casos a las nuevas generaciones, al poder difundir su obra en publicaciones de mayor tiraje, de alcance nacional, además de que la ‘era Internet’ les permitió interactuar con un público más heterogéneo y allende las fronteras nacionales. Pero, como demuestra el detallado estudio que realiza Berumen (2004) sobre el tema, la sola palabra frontera en sus distintas conjugaciones va más allá de una simple adscripción territorial como la que aquí se presenta².

Autores como Elmer Mendoza (Culiacán, 1949), Federico Campbell (Tijuana, 1941), Gabriel Trujillo (Mexicali, 1958) o Rosario Sanmiguel (Benavides, Chih., 1954) pertenecen a la generación de escritores “maduros” que han logrado colocar su obra en editoriales de prestigio y de amplia circulación. Ellos interactúan con generaciones nuevas de escritores y escritoras nacidos en la década de 1960 e incluso de 1970, bien posicionados dentro de la narrativa contemporánea nacional y específicamente de la del norte. Así, por ejemplo, cabe destacar a Cristina Rivera Garza (Matamoros, 1964), David Toscana (Monterrey, 1961), Luis Humberto Crosthwaite (Tijuana, 1962), Patricia Laurent Kullick (Tampico, 1962), Rafa Saavedra (Tijuana, 1967), Alejandro Espinoza (Mexicali, 1970), José Juan Aboytia (Ensenada, 1974) o Carlos Reyes Ávila (Torreón, 1976), entre otros.

En suma, se constata un importante grupo de escritores cuyas plumas han dejado huella en los estados norteños de México. Para comprender mejor su significado y así estudiarlo mejor, Berumen propone el concepto de *sistema regional literario*. La idea básica es encontrar “su base de sustentación cultural, sus redes de producción, distribución y valoración simbólica” de ese microcosmos. Tal sistema, expresado como *unidad sociocultural*, desarrolla su propia dinámica de reproducción, sus temas de interés particulares y observa una historicidad regional que influye en su desarrollo. En su evolución se integra a un “conjunto mayor de sistemas jerarquizados que coexisten e interactúan unos con otros” (Berumen, 2004: 65). Es, pues, una comunidad literaria que a su vez forma parte

² Se trata del análisis más completo de la producción literaria en la franja fronteriza hasta principios de la década de 2000.

de un universo más amplio de escritores insertos en otras redes regionales, norteamericanas, latinoamericanas e iberoamericanas³. Lo significativo del caso es que la variedad de títulos, orientaciones temáticas, estilos literarios y presencias regionales de sus creadores permite hacer una interpretación de conjunto sobre dicho sistema regional. Pasemos ahora al examen de las obras seleccionadas que serán objeto de análisis: *Callejón Sucre y otros relatos*, de Rosario Sanmiguel; *Mexicali city blues*, de Gabriel Trujillo Muñoz, y *Al otro lado*, de Heriberto Yépez.



Localización geográfica de Ciudad Juárez, Mexicali, Tijuana y otras ciudades en la frontera norte de México.

Ciudad Juárez

³ Resulta relevante señalar en este contexto que, en un examen amplio de la narrativa mexicana de fin del siglo XX, los textos de Palaversich (2005), Pasternac (2005), Martínez-Zalce, McKee (2005), Domenella (2005), Guzmán (2008) y Salazar (2009), realizan balances críticos en distintas perspectivas y regiones.

Iniciaremos este recorrido por las narrativas urbanas fronterizas con Ciudad Juárez a partir del examen de una obra de Rosario Sanmiguel (2004)⁴. Esta obra se ha convertido en un clásico de la literatura juarensis y en un paradigma de novela urbana fronteriza, si así le queremos llamar. Como quiera que sea, los elementos que esta contiene para el análisis son valiosos y aparecen a lo largo de siete cuentos articulados bajo el título de *Callejón Sucre y otros relatos*⁵.

El primero de ellos a tomarse en cuenta es el papel asignado a los lugares. El primer relato, de poco más de tres páginas, contiene suficiente material para iniciar esta reflexión, pero también los siguientes capítulos tienen características similares. Vamos a buscar entonces marcas identitarias recurrentes en la narrativa, que permitan identificar patrones comunes sobre los significados del lugar. La novela está ambientada entre los años cincuentas y principios de los ochentas del siglo XX. Toda ella tiene un aire de melancolía y tristeza, pero con un diestro manejo del lenguaje para abordar situaciones duras y complejas, descritas en frases cortas y precisas. Es quizá la obra más evocadora y profunda de las que aquí se analizan.

A Callejón Sucre se le identifica con un espacio colmado por *tables dance*, cabarets de segunda y antros. Es una zona de deterioro, la calle más sombría de la ciudad. Le recuerda a una mujer de casi 50 años su época de bailarina, junto a su amiga Lucía que yace moribunda en una cama de hospital. El malecón es punto de confluencia de varias historias. Desde esta inicia un recorrido en taxi que la lleva al centro y a recorrer la avenida Juárez, “colmada de bullicio”. Llega por fin a la puerta del cabaret *Monalisa*, situado en Callejón Sucre. Al reflexionar sobre su propia historia y encontrarse en ese lugar, afirma tener la “sensación de haber caído en una trampa”; pues nada había ido a buscar, pero la evocación de otra época de su vida pesa entonces decisivamente. Regresa al hospital en la

⁴ Rosario Sanmiguel nació en Benavides, Chihuahua, en 1954. Es autora de *Árboles* y del libro de ensayos *De la historia a la ficción*. Editora de revistas literarias y fundadora del proyecto cultural “Puentelibre Editores”, es también profesora de literatura en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ). Se formó en la Universidad de Texas, en El Paso, y en la Universidad del Estado de Arizona, habiendo trabajado en la Universidad de Houston. Se desempeña también como traductora de obra literaria.

⁵ Un excelente examen al discurso feminista contenido en esta obra y en la de Rosina Conde fue desarrollado por Socorro Tabuenca en su tesis doctoral (Tabuenca: 1997a) y parcialmente publicado en la revista *Frontera Norte* (Tabuenca: 1997b).

oscuridad de la noche a acompañar a su amiga Lucía, quien sigue en vela. El hospital es otra zona muy diferente a Callejón Sucre, pues está cercano a los hoteles más lujosos de la ciudad, desde cuya avenida Lincoln las “mujeres perfumadas pasean por las calles” en la fiesta nocturna del fin de semana.

En el siguiente relato aparece Francis, una mujer que acaba de separarse de Alberto al cumplir los 30. También usa un taxi que la lleva a recorrer largo y tendido las calles de la ciudad hasta llegar al cabaret *Las Dunas*. Treinta años atrás estaba el *Coco-Drilo*, situado en la zona del Valle y regentado por Varela el Viejo. Para esas fechas todavía no llegaban las maquiladoras a Juárez, por lo que los recuerdos de esa época son más bien felices para las antiguas trabajadoras del cabaret: “Qué diferente era todo, se decían China y Morra, nunca teníamos miedo”. Al llegar a ese lugar Francis buscaba una evasión después del trance amoroso. A diferencia de *Las Dunas*, para llegar al *Coco-Drilo* desde el puente Santa Fe los soldados norteamericanos debían salir de la ciudad y cruzar los plantíos de algodón.

El barrio de la pezuña, situado cerca del rastro, es también un espacio de deterioro de donde emerge Katia, una prostituta protegida por el jefe, Varela el Joven. Ella no siente simpatía por Francis y la enfrenta en un espacio donde las mujeres por lo general se encuentran: el baño. Después de un incidente con un borracho al que enfrenta Francis, es expulsada del antro. La China, una empleada que hace migas con Francis, le comunica la noticia y la consuela al mismo tiempo: “De cualquier manera ya no importa. Muy pronto pasará el invierno”. Curiosa forma de enlazar épocas estacionales con estados de ánimo.

La ciudad se ha transformado en los 30 años siguientes a 1950, pero el puente sigue siendo un punto de confluencia: migrantes que esperan ser pasados al otro lado, cafés de encuentro cercano, un lugar “por donde todos pasan”. Así, el puente negro con fama de peligroso era “el mejor lugar para pasar mojados”. Adyacente al mismo está el llamado malecón. Este es el centro de operaciones de Martín, un ‘coyote’ recién salido de la cárcel por haber disputado violentamente con otro la plaza que ahora domina como cacique, sitio de gringos y mojados, pero también donde “la pestilencia de los charcos se mezclaba con el olor a orines que

salía de las cantinas”. El río es zona de transición entre ambas fronteras. Es un espacio natural con significados intensos para quienes intentan cruzar hacia Estados Unidos.



Frontera Juárez-El Paso (1991). Foto del autor.

Desde entonces ya estaba contaminado pero, al llegar el agua sucia “hasta la cintura”, era una forma de penetrar al otro lado por las entonces endeble mallas de alambre agujeradas. El restorán de Mere está cercano al malecón y es visitado por cholos⁶, uno de los cuales, Martín, conoce ahí a Mónica, su futura novia. Hoteles baratos como el Sady son la plataforma de espera para cruzar al siguiente día o noche. Ahí pernoctan Martín y Mónica por diez dólares. Desde el tercer piso y último se observa la calle Degollado. Se escucha “el ajetreo de la ciudad como un rumor lejano”.

Aunque pocas veces hallamos a la iglesia como punto de encuentro, en el relato Martín entra a la catedral de Juárez para rezar antes de iniciar su nueva aventura de pasa-mojados. El puente es de nuevo sitio de tensión. Martín lleva a rastras a su novia para cruzar con él la frontera, no obstante el peligro que se cierne. Para Mónica, El Paso (Texas) es una ciudad desconocida, pero la idea de cruzar la sigue animando. Luego viene el desenlace: “miré el cielo azul, la Montaña Franklin, los edificios de colores, un cartel enorme de los cigarros Camel

⁶ En la frontera México-Estados Unidos al *cholo* se le relaciona con el joven migrante que habita en las colonias más pobres de la ciudad y está integrado a bandas de barrio o simplemente a pandillas urbanas.

y más abajo los vagones del tren, en ese momento escuché un disparo, ya habíamos llegado a la otra orilla”. Al escuchar un segundo disparo y ver que Martín cae, Mónica busca infructuosamente ayuda. No hay ningún alma bajo el puente ni arriba: “sentí que todo era lejano, los chiquillos que jugaban en las calles polvosas, mi casa, el restorán de Mere, el Hotel Sady, la catedral, su escalinata y los pordioseros, el último día que vi a mi padre; sentí un ardor intenso en los ojos, es el sol de agosto pensé, los cerré con fuerza y vi cuánto silencio arrastra el río”. Esta es una descripción kinética por medio de la cual concluye el texto, sobre todo porque a través de ella aparece sintetizada la ciudad desde la perspectiva del personaje. La espacialidad de la trama desemboca inevitablemente en el malecón, que hace recordar al personaje los aspectos más significativos de su vida.

Anamaría regresa a su terruño, Juárez, donde vive todavía su mamá. Llega en avión⁷ para dirimir un asunto legal relacionado con la casa de su difunto marido. La casa está ocupada por su cuñada, de cuya familia está alejada. Ella es una mujer independiente. Llega a un hotel modesto del centro, cercano a la notaría. El lugar le trae recuerdos de su complicada historia conyugal. Desde el hotel se observa la ciudad de servicios que comienza a ser Juárez. Divisa un *Woolworth*, el cafetín *El Norteño*, un bar de la cadena *Mr. Frog*, el café *Ideal* y el *Bombay Dancing Club*. El movimiento es incesante, el bullicio ensordecedor. Contiguo a la habitación de su hotel conoce a Cony, una cantante de la que luego se enamora. Ella es muestra del quehacer nocturno de Juárez. Es una famosa cantante de un bar, el cual arrastra una vieja elegancia (“un cierto lujo envejecido”), localizado también en la zona centro. En ese lugar, muy concurrido, se citan los parroquianos. El bar es un punto de encuentro de personajes a los que les gusta escuchar boleros, canciones de María Luisa Landín y de Agustín Lara. Quienes acuden ahí no son precisamente jóvenes, sino individuos de generación madura que poseen algún negocio, como el dueño de *El Norteño* (ver mapa 1). Al finalizar sin acuerdos con su cuñada, regresa a la habitación de Cony, que se

⁷ Es oportuno recordar que, como ocurre con otras ciudades fronterizas mexicanas, el traslado en avión desde el centro o sur del país es una norma, dada la lejanía del lugar. Eso mismo pasa con Tijuana o Mexicali, cuyo trayecto desde la ciudad de México en autobús tarda unas 32 horas o más. Aun así, algunas personas lo realizan, como hiciera en su juventud el escritor Federico Campbell (2006).

vuelve ahora parte de su intimidad. Desde ahí evoca de nuevo la ciudad:

Hacia el poniente la catedral soltaba las campanas. Los fieles a misa. Detrás del campanario el desierto devoraba una naranja en llamas. El templo metodista abría sus puertas. Los cholos buscaban sus guaridas cercanas a las vías del tren. Los indígenas recogían sus tendidos de yerbas y dulces. Los gringos cruzaban los puentes para beberse la noche. Los acantonados en *Fort Bliss* buscaban amoríos en el Callejón Sucre.

El pueblo con su devoción religiosa, el paisaje del desierto, los cholos, los indígenas, los gringos y sus soldados pasan revista a la ciudad mientras Anamaría y Cony se encuentran.



Mapa 1. Zona centro de Ciudad Juárez en Callejón Sucre.

En el cuento “Las Hilanderas” se encuentra una descripción kinética fascinante de la frontera. La representación de dos ciudades, El Paso y Juárez, se hace a partir de la experiencia vivida durante el cruce del río por el Puente Santa Fe. La hija de una hilandera mexicana que vivía en El Paso había pasado su infancia en Malavid. Ahora cruza el río cada fin de semana:

Tan pronto como entrábamos a Juárez sentíamos el pulso de una ciudad despierta. Mis acompañantes caminaban ligeras en la densidad de un día colmado de ruidos y de gente. El aire se cargaba del olor que despedían los carromatos con comidas y de los humores de los cuerpos agitados. Así se sucedieron mis domingos: por la mañana ir de una ciudad a otra, ver una película y comer frituras en la calle; al anochecer, cruzar temerosa el río para tomar de nuevo la rueda de los días.

Cerca del puente, *El Norteño* sirve de refugio temporal para los deportados, quienes una y otra vez intentarán cruzar el río con insistencia. Un par de mujeres muere en el intento y eso da pauta para que una servidora doméstica comprenda que las dos ciudades “son fragmentos de un sueño del que apenas despierta”.

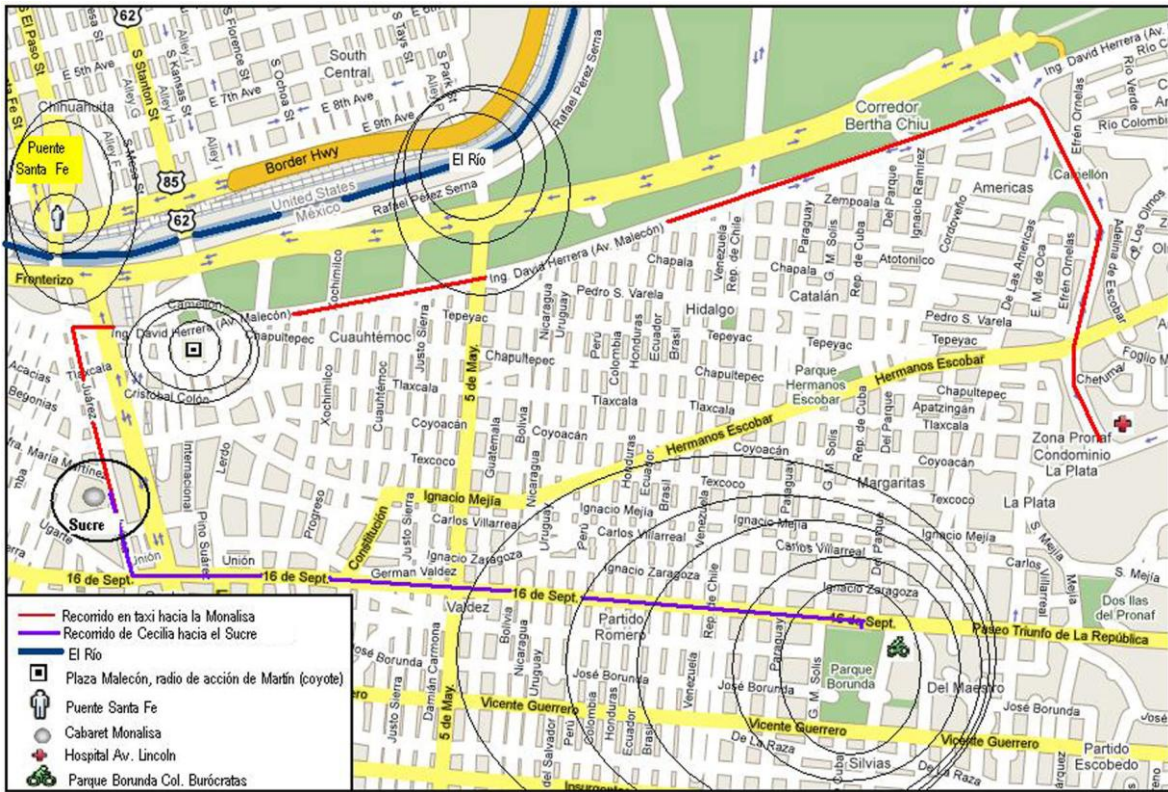
Vuelve por sus fueros *El Norteño*, famoso por nunca cerrar. Ahí se va a comer menudo en la madrugada, después de las copas. Es el lugar que mueve a la curiosidad a Cecilia, una colegiala que al alejarse de la Secundaria del Parque Borunda, en la colonia Burócratas, se dirige primero a la avenida 16 de Septiembre, con sus viejos caserones de augusta fachada y “jardines acicalados”; cruza la calle Cinco de Mayo, que da inicio a lo excitante, a lo prometedor, y se detiene finalmente en la callejuela de Sucre⁸. Parece entonces un sitio predilecto de la autora para armar los nudos del relato. Es parte de la geografía de la trama de la que el Callejón Sucre es sitio esencial.

Además de la frontera, la zona de obsolescencia urbana y las avenidas modernas, existen otros espacios nada despreciables en los relatos:

- 1) La periferia de la ciudad, que hace algunas décadas eran plantíos de algodón. Cecilia acostumbraba a pasearse en bicicleta por ahí, cerca de la colonia Las Palmas. Durante el pedaleo construye un relato alternativo. Al dar el paseo, la muchacha adolescente obtiene una “sensación liberadora” dentro de su microcosmos vivencial.
- 2) El cine como primera experiencia de liberación familiar en una época en que no existían los *malls* ni los centros comerciales, excepto quizá en algunas ciudades fronterizas de Estados Unidos. Un cine tradicional, el *Variedades*, sirve como lugar donde se dan cita tres jóvenes para ver una película de Jerry Lewis (en la década de 1960). Ir al cine significaba para Cecilia dar un pequeño paso en su relación con su amigo Daniel.
- 3) Un último espacio: la propia Secundaria del Parque y el deteriorado

⁸ De acuerdo con Socorro Tabuenca, *Callejón Sucre* es un lugar imaginario. Pero en un recorrido que realizamos con Tabuenca en 2009, ella me indicó un lugar oscuro y cerrado del deteriorado y ahora transformado centro histórico de Juárez, que podría haber sido ese espacio evocado por Rosario Sanmiguel.

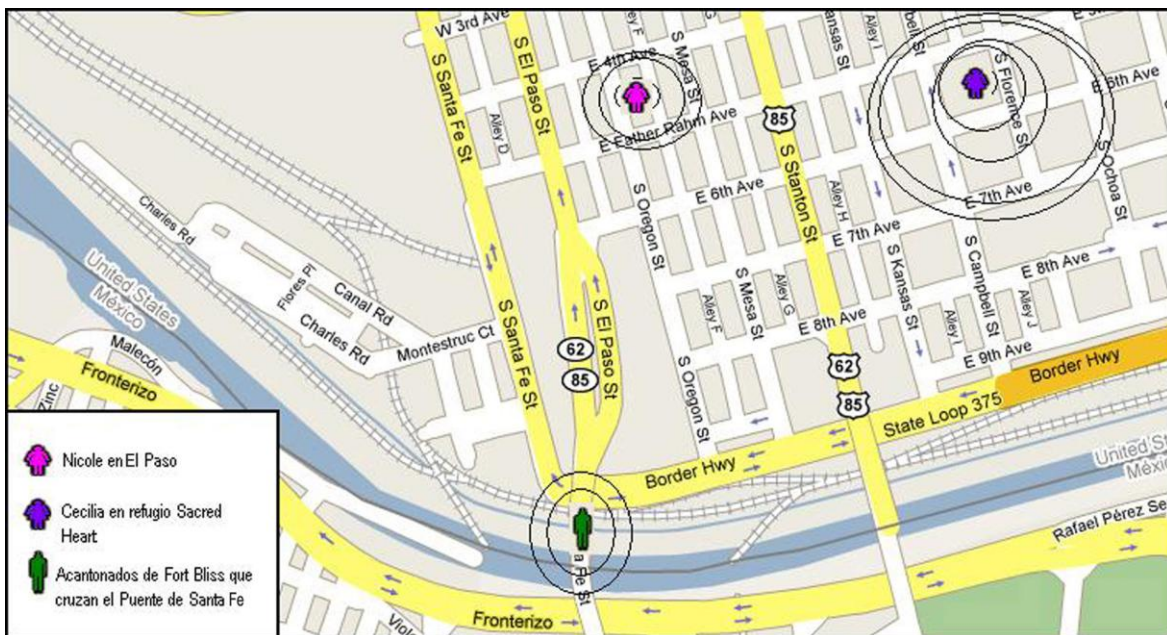
edificio de la biblioteca Tolentino, que se podría calificar como menos relevante dentro de la espacialidad de la trama.



Mapa 2. El Puente Santa Fe y otros espacios novelados en Callejón Sucre.

Otra imagen de la frontera viene en la historia de Nicole, abogada de 35 años y residente en El Paso que lleva cinco años en la defensa de trabajadores migrantes indocumentados. Su propia familia arrastra esa historia que los emparenta con indocumentados. Una historia paralela, sin duda, a la de Cecilia. En El Paso visita el Refugio Católico para Indocumentados, a cargo del sacerdote Kenton. Se dirige a *Sacred Heart*, el Segundo Barrio desplegado a la orilla del río Bravo. Como en el lado mexicano, también hay zonas de deterioro y esta es emblemática de El Paso. Sus calles son estrechas y sucias, repletas de tiendas coreanas y árabes; los chicanos casi no tienen cabida ahí. Se aleja ciertamente del patrón urbanístico clásico de ese país. El Refugio está detrás de la iglesia católica, en cuyo frente se situaba la casa donde Mariano Azuela escribió en 1915,

en plena Revolución, *Los de abajo*. Sin embargo, la antigua casona es ahora un edificio de apartamentos pobres. En lo que alguna vez fue un espacio urbano de buena calidad de vida, ahora viven hacinados migrantes extranjeros. Se entrevista con una migrante mazahua de 19 años, nacida no obstante en Juárez, residente de la colonia Revolución Mexicana, típicamente poblada por grupos mazahuas segregados en ese espacio. Había sufrido un intento de violación por parte de Dick Thompson, en la casa de sus padres, cuando ella se dedicaba a tareas domésticas. Tanto Guadalupe –la mazahua– como Nicole asumen un rasgo común: “eran mujeres sin privilegios, acostumbradas a la lucha diaria”; ambas eran hijas de trabajadores migrantes.



Mapa 3. Sacred Heart en El Paso.

Nicole está casada con Arturo, hijo de empresarios chihuahuenses que de antaño fijaron su residencia en Estados Unidos para alejarse –en un principio– de la contienda armada. Creció en El Paso dentro de una zona exclusiva de la ciudad, pero mantiene problemas de identidad (nacional) en su juventud. Aquí, la frontera lo mantiene en vilo: “Arturo vivía en una frontera existencial. A un paso de pertenecer, pero al mismo tiempo separado por una línea trazada por la historia”. El padre de Dick es un poderoso hombre de negocios que actúa con prepotencia con sus empleados y favorece así la actitud del junior. Como empresarios ambos,

Thompson presiona con argumentos machistas a Arturo para que su esposa desista de la defensa de la mazahua agredida. Pero Nicole es más persistente y prosigue.

“Memorial Park” es el cuento-capítulo conclusivo, dotado de rápidas descripciones del paisaje. Los recuerdos afloran en los personajes de la obra de Sanmiguel, que juegan con el tiempo –identificando épocas pasadas–, con la memoria y con los lugares. Aparece también en el paisaje la ruta del tren, sus sonidos, su extensión en el camino y con ella la presencia de un joven pretendiente que afanosamente busca a la muchacha. Ambos caminan por el puente de piedra, toman un helado en el Dairy Queen y pasean por los algodones en la periferia del entonces pueblo de El Paso.

Tres personajes relevantes de *Callejón Sucre*, Anamaría, Francis y Nicole, comparten historias paralelas de mujer pero destinos distintos según se sitúen en el espacio y el tiempo. Acaso sea también la comparación entre dos generaciones: la primera de estas mujeres frisa los cincuenta, frente a las otras dos, con 30 y 35 años respectivamente; la última, además, a punto de ser madre. El contacto de Anamaría con la frontera casi se ha perdido. Solo queda su amiga cantante y su distanciada madre, pero ya no desea regresar más. Para Nicole la frontera lo es todo: su infancia, su amor, el hijo que lleva en sus entrañas, su profesión y los negocios de su marido. Es una mujer enteramente adaptada al estilo de vida más bien paseño y fronterizo. Anamaría es representativa de un estrato social de la clase media juarense formada en los años sesenta del siglo XX, al igual que Francis y, por cierto, que Cecilia. Una historia de frustración personal arrastra a los personajes femeninos de Juárez, a diferencia de Nicole, de El Paso. Pero en las tres hay una mujer independiente, de ideas liberales y con ciertos compromisos sociales. Hasta Nicole mantiene nexos con la indígena mazahua como hija de trabajadores migrantes.

El cambio del *Coco-Drilo* a *Las Dunas* representa también el paso de una generación a otra y de una época prefabril a otra industrial protagonizada fuertemente por las maquiladoras que llegan a Juárez hace unos 50 años. Cuando el paisaje cambia con las maquilas, *Las Dunas* se vuelve un espacio de deseo y

fascinación para estudiantes clasemedieros que ansían experimentar un ambiente “más grueso”, empleando la jerga del joven setentero.

La época narrada en *Callejón Sucre* se sitúa entre los años cincuenta y principios de los ochenta. Como Tijuana y Mexicali, Juárez comenzó a crecer en la época en que estuvo vigente la “Ley Seca” en Estados Unidos. De este lado de la frontera se podían consumir sin problema las bebidas alcohólicas que allá se prohibían, y eso hizo proliferar cervecerías, cantinas, bares, además de zonas de prostitución y de juegos de azar. En la década de 1950 mexicanos y visitantes gozaban por igual del espectáculo nocturno. En Juárez ya iniciaba el negocio del tráfico de indocumentados. Dos décadas después se había vuelto una tarea lucrativa pero difícil, debido al incremento de la vigilancia de la conocida *Border Patrol* y de otros cuerpos de seguridad. Igual pasaba con la *fayuca* –mercancía importada ilegalmente–, actividad permanente a ambos lados de la frontera.



Mercado “Juárez”, Ciudad Juárez (2009). Foto del autor.

Otros elementos traen a colación el tema de la frontera evocada; es el caso de la posibilidad de abortar para una mujer. Mientras que en Juárez está penado por la ley, en El Paso es una cirugía legalizada. En alguno de los relatos aparece esta tensión, común a

muchas jóvenes mexicanas. Finalmente, es destacable la comparación entre los dos tipos de espacio urbano fronterizos, los cuales muestran diferencias culturales significativas. Fuera de *Sacred Heart*, el resto de El Paso es un espacio uniforme, organizado por zonas y con calidades de vida superiores a las de Juárez desde hace tiempo (tal como revela “El reflejo de la luna”). Mientras que del lado estadounidense la ciudad es más apacible y tranquila al caer la tarde y

suspenderse las actividades comerciales, del lado mexicano lo que define su “modo de ser” es la vida nocturna, en principio localizada en la zona centro pero luego extendida a otros lugares. Recordando a Moretti, el callejón Sucre y sus establecimientos destinados al relax no podían existir en El Paso. Es una marca identitaria de Juárez. En cambio, el Puente se asume y percibe de manera distinta dependiendo del lugar donde el personaje se sitúe. Se pasa sin problema desde Estados Unidos hacia México, pero no al revés. Por ello el paso de indocumentados sucede en la época narrada debajo del Puente, por el río, con el riesgo de morir ahogado o de recibir un disparo desde el otro lado.

Por último, una reflexión sobre los campos de poder. No es una tarea fácil y pocas novelas o relatos articulados como *Callejón Sucre* lo contienen, pero hay huellas. Cabe ver el campo de poder como un nudo donde se contienen fuerzas que pueden desatarse al mantenerse redes importantes desde donde se toman decisiones que afectan a otros. En la obra de Sanmiguel aparece uno con cierta claridad. Es el tejido por el empresario estadounidense Thompson, el mexicano Arturo, el comerciante libanés de telas Asaad y la familia de los Fernández, en cuya mansión realizan anualmente una reunión las élites locales para dirimir asuntos de negocios y de convivencia familiar. El *Easter Brunch* se realiza en una zona exclusiva de El Paso. La reunión prácticamente la dirige Thompson, quien dirige sobre la estrategia política a seguir para resolver asuntos comerciales de la frontera y exponer los puntos de vista de los hombres de negocios. La referencia es hacia los agentes de migración y la patrulla fronteriza, temas que comienzan a ser preocupantes. Durante esa reunión Arturo es presionado por su socio, el padre de Dick Thompson, para no proseguir con el litigio en cuestión. Van de por medio negocios en los que Arturo está involucrado. Luego sostiene una conversación con Nicole en donde al final le dice: “Me gustaría no entrar en ningún conflicto con él, es cierto”. Por otra parte, a Arturo le parece atractiva la idea de darle un escarmiento a la familia de los Thompson y se decide al fin por la gallarda postura de Nicole. Cuando ella habla con la mazahua para pedirle que denuncie la agresión, y ante su renuencia, le repite un discurso solidario de género: “no lo hagas únicamente por ti, hazlo por las demás, explicó enfáticamente Nicole”. Esta

defensora de los derechos de los migrantes basa su actuación en: a) la capacidad de su marido, el empresario Arturo, para sostenerse en los negocios fronterizos más allá del pleito con los Thompson; b) los bufetes de abogados en los que Nicole se mueve; c) el manejo de la información ante los medios (prensa escrita); y d) su relación con el reverendo Kenton. Todo ello básicamente dentro de El Paso y como contrapeso a la fuerza de los Thompson y su campo de poder.

Mexicali

Ahora abordaremos el caso de la segunda ciudad fronteriza, Mexicali. La lupa espacialista será desplazada hacia la capital de Baja California. De los tres casos es la ciudad más joven, pues apenas cumplió 100 años en 1903. Dentro de la muy extensa obra literaria y ensayística de Gabriel Trujillo⁹ destaca sin lugar a dudas la colección de relatos compendiados en un libro publicado en la década de 1990 y reeditado ahora en una edición española que posibilita la difusión de su obra en la Península Ibérica y en otras partes de Latinoamérica (Trujillo, 2006). Se trata de una obra clasificada dentro del género de novela policíaca¹⁰. Aunque la escenificación de crímenes, actos vandálicos y desapariciones misteriosas se desarrolla por lo general en ciudades y zonas aledañas, es la narración más completa que conocemos sobre el Mexicali contemporáneo. Cabe destacar de ella el diestro manejo de conversaciones en inglés y español con los giros y el caló regionales de ambos casos. Ello ayuda mucho a crear ambientes más realistas y crudos, no sin la ironía que se asoma a cada momento en los diálogos rápidos y precisos que construye Trujillo.

A la manera de Sanmiguel, la obra se divide en varios relatos más o menos eslabonados; la primera entrega data de 1994, la segunda de 1994-97, la tercera de 1994-96 y las dos últimas no tienen fecha. Suponemos que se trata de dos

⁹ Gabriel Trujillo nació en 1958 en Mexicali, Baja California. Autor de una extensa obra que incluye poesía, ensayo y novela, es profesor de la Universidad Autónoma de Baja California y editor de la revista *Semillero*.

¹⁰ Autores representativos de este género son actualmente Elmer Mendoza y Paco Ignacio Taibo II, entre otros.

textos inéditos que se añaden a la colección. Las cuatro últimas partes se escenifican en Mexicali y sus alrededores, mientras que la primera (“Tijuana city blues”) se concentra en Tijuana; a fin de evitar romper la unidad de análisis, esta última queda fuera de nuestro estudio.

No obstante, el primer capítulo merece algunos comentarios a manera de introducción. Constituye el marco de entrada a la frontera norte para un investigador y defensor de los derechos humanos, Miguel Ángel Morgado, quien reside por motivos de trabajo en la ciudad de México pero es originario de Mexicali. Las representaciones sobre Tijuana se organizan en dos tiempos históricos: principios de 1950 y treinta años después. Trujillo ofrece una serie de pinceladas sobre la vida fronteriza de Tijuana y San Diego y, a la manera de Murakami en *Tokio City Blues*, las evoca durante el vuelo, aunque aquí a partir de la lectura de un libro de Fernando Jordán titulado *El otro México*. En ese libro se dice que “Tijuana es un *play-box*, un escaparate, un *hot place*. El lugar donde mejor se cumplen tus peores deseos”. Se reproducen situaciones comunes en el tipo de relatos policíacos: la búsqueda de información en archivos municipales y en periódicos locales, el contacto con la policía judicial y con otros informantes especiales, el desvelamiento de las claves por etapas...

Lo relevante es la representación de Tijuana a principios de los noventa. En la ciudad de esos años aparecen íconos identitarios modernos y antiguos como el Centro Cultural Tijuana, el Hotel Lucerna o la avenida Revolución. Además, se encuentran algunos signos de expresión artística local como la música, una exposición de pinturas o –por medio de la exploración de su historia– huellas de la presencia de escritores de la generación *beat* como Burroughs. Un suceso relacionado con él llevará a Morgado a Tijuana para investigar hechos vinculados con un tiroteo escenificado en la cantina *El Tecolote* (avenida Revolución) en diciembre de 1951. El tráfico de heroína pasaba por Tijuana y no constituía ya ninguna sorpresa: “En Tijuana, los asaltos, las *vendettas*, los ajustes de cuentas, los crímenes sórdidos, pasionales o corporativos, siempre han estado a la orden del día. No son cosa de ayer. Desde que se fundó este rancho que tanto queremos así ha ocurrido”, le dice a Morgado el director del periódico *Tijuana*

Metro. A lo largo del relato se leen frases que quieren ser emblemáticas del lugar: “Tijuana es Las Vegas del tercer mundo”; o “Tijuana es agua entre las manos. Quieres atraparla y se te escurre”. Comparándola con Mexicali, Morgado no encuentra muchas diferencias; solo que “en Tijuana es visible el dinero que circula: en edificios, en ofertas turísticas, en vicios y servicios”. La geografía de la trama encuentra su desenlace cuando Morgado localiza al estadounidense desaparecido en una residencia de San Diego, bajo otro nombre, después de haber estado en prisión 10 años y luego de haberse convertido en hombre de negocios “legal”. El encuentro concluye con un altercado donde Mr. Thomas Kaul se desdice de su pasado aparentemente comunista. Morgado regresa al hotel Lucerna para después abordar un taxi al aeropuerto. En el trayecto divisa...

...los cerros cubiertos de casas de lámina y autos inservibles, la hilera dispareja de llantas usadas que servían de escalinatas, los muros con pintas políticas y buenos deseos de prosperidad y democracia. El rostro verdadero, multitudinario, de Tijuana, ‘La Espantosa’ (...), estaba ahí, a la vista de todos. Sin maquillajes ni lentejuelas. Sin autos blindados ni jacuzzies.

Los siguientes relatos están mucho mejor articulados y son casi secuenciales en torno a una ciudad y sus alrededores: Mexicali. En ellos nos detendremos con mayor detalle en las siguientes páginas.

En “*Loverboy*” Morgado es invitado de nuevo a colaborar con el gobierno del estado de Baja California en la investigación del caso del presidente honorario de la Comisión Pro Derechos de los Niños, quien había sido asesinado y su cuerpo encontrado en las cercanías de San Felipe. El occiso, doctor Fidel Chacón, se encontraba tras la pista de una banda de secuestradores de niños, cuyo último rapto había sucedido semanas atrás en la conocida plaza *Cachanilla* de Mexicali ante la vista de “medio mundo”, a plena luz del día y entre policías y cuidadores. Raptaron al niño Andresito Jiménez. Ese hecho provocó la inmediata reacción de la sociedad mexicalense, que lo tomó como “una afrenta pública”. El caso fue “la gota que derramó el vaso”, pues se habían sucedido una serie de secuestros de niños en Mexicali sin poder saber de su paradero. La búsqueda por parte de corporaciones civiles y policíacas había sido infructuosa. Después fueron cayendo

algunas figuras públicas como el procurador del estado y un comandante de la policía judicial. Morgado acepta a regañadientes el trabajo y poco después se desplaza a su querida y golpeada ciudad.

En el aeropuerto ya era esperado por judiciales que lo llevan a visitar un rancho situado al sur del valle de Mexicali, en el vértice de la carretera que va al puerto de San Felipe. En ese lugar hallan un macabro espectáculo de cadáveres putrefactos, entre ellos el del niño previamente secuestrado. La reacción de Morgado es hacer consigo mismo el compromiso moral de dar con los responsables de aquello, aun sin saber cómo. Para eso había llegado él con toda su experiencia y maña acumulada, y desligado de las corruptelas e intereses locales. A lo largo de los relatos se presenta como un héroe “más chilango que cachanilla”, que arriesga su vida para esclarecer cada uno de los casos y poner en evidencia las prácticas viciadas que se ejercen desde los poderes locales. Los sucesos posteriores se desarrollan vertiginosamente y suceden en contados lugares dentro de Mexicali (el hotel, la morgue, el hospital) o en sus alrededores (el rancho cercano a San Felipe). El otro espacio corresponde al hospital – presuntamente de la ciudad de Los Ángeles– donde se realiza un trasplante de riñón importado desde Mexicali.

En “*Loverboy*” la ciudad está muy desdibujada. La geografía del texto está prácticamente ausente. Pero en el relato novelado a cinco tiempos sobre Mexicali el conjunto es más denso que cada uno de sus capítulos, por lo que habremos de ir con más cautela en este análisis espacial de la trama.

Encontramos algunas pistas de interés. Una primera es la rápida reacción de la sociedad local que perfila una idiosincrasia propiamente mexicalense ante hechos como los narrados. La segunda es la selección de los lugares apropiados para cada acción de la trama:

- a) El aeropuerto como punto de arribo a una ciudad de la frontera norte mexicana.
- b) El lugar preferido por los secuestradores para cometer los secuestros: un centro comercial, concretamente un *Calimax*, supermercado

bajacaliforniano (“near the border”).

c) El sitio del ficticio *Mexicali Mercy Hospital*, en la colonia Los Pilatos, donde operaban a los niños secuestrados para traficar con sus órganos.

d) El mar de San Felipe (“en la aún virgen península de Baja California”), que se convierte para Morgado en un sitio de relax desde el hotel Colorado, una vez resuelto el caso.

e) El papel otorgado a la frontera estadounidense, pues la red de secuestradores comercia con hospitales norteamericanos que realizan el trasplante de órganos a ciudadanos pudientes de esa sociedad.

f) La discriminación racial de la que son objeto los grupos indígenas en Baja California se espacializa: se habla de “una india de fuera” como la responsable directa del robo de los niños en el Calimax. La defensa de los indígenas por parte de Morgado, apelando a su nacionalidad única (México), no sirve ante los locales: “Pues si tanto quieren a los indios, váyanse a Chiapas. Que aquí somos gente decente”. Pareciera que los grupos indígenas no tienen cabida en los centros comerciales; de ahí que la discriminación racial adquiriera un doble significado: social y espacial.

El clímax del relato sucede en *La Baratera*, una tienda de consumo popular que vende productos globales: “un universo de marcas piratas y mercancía de tercera en paquetes de segunda”. Allí, cerca del *Calimax*, se daban cita multitud de



Pasaje comercial, Mexicali (2009). Foto del autor.

compradores ante las gangas existentes. Esa confusión de gente aglutinada había sido aprovechada para un nuevo secuestro. Al darse la voz de alarma, esas mismas mujeres, indignadas por tantos atropellos, linchan a la

supuesta indígena vestida de tehuana que resulta ser la novia de Loverboy, el gringo encargado de desbaratar a sus víctimas. Aquí, Trujillo se hace eco de nuevo de la identidad mexicalense. En referencia a dicha reacción tumultuaria, el taxista que lleva a Morgado a su hotel le dice: “A ver si así aprenden a no robar a nuestros niños. Ahora Mexicali va a ser respetado. Dicen que hasta los noticieros de la capital van a pasar la noticia. En Mexicali la raza es brava. Y las viejas, más”.

En el siguiente capítulo, el Sherlock Holmes mexicalense se encuentra investigando la desaparición de un piloto chicano “egresado de la Navy y experto en expediciones científicas por todo el mundo”, que fue contratado por el misterioso *Partido Naturalista Mexicano* (PNM) para levantar un inventario fotográfico de las cactáceas milenarias de Baja California y Sonora. Bajo un supuesto discurso proteccionista y con financiamiento de origen desconocido, realiza un vuelo en helicóptero por la región y luego desaparece. Ahora es la esposa del piloto –Cecilia–, novia de Morgado en la secundaria, quien le pide que intervenga. El dichoso PNM es una mera fachada para operaciones de contrabando de droga. Pero, al haber una operación de encubrimiento por parte de la DEA, el asunto está bastante embrollado.

Aquí aparece otro lugar esencial en la geografía de la trama: la evocación del aeropuerto en tiempos de su infancia, cuando Mexicali era “un extenso lote baldío, una pista inmensa, donde uno podía correr y correr, elevando un papalote chino o japonés de vivísimos colores y tela de arroz... Aquí veníamos a jugar de todo, fut, beis, guerritas y guerrotas”, decía Morgado. De adolescente este era su lugar de escape. Desde el hangar de mantenimiento, en compañía de don Esteban, amigo suyo de otros tiempos, recuerda sus sueños de convertirse en piloto aviador.

Mexicali no puede desentenderse del desierto que lo rodea: Morgado recuerda cuando pedía aventones para atravesarlo y llegar “a ese oasis iluminado, a ese lugar fuera del tiempo”. Cuando logró que algún piloto lo llevara a dar una vuelta por los alrededores de Mexicali en avioneta, al observar la mancha urbana de su ciudad natal se convenció de que lo mejor era salirse de ese “rancho grande” y escapar de la prisión que éste representaba. Así expresa Trujillo las

razones subjetivas en cuanto al desarraigo local del personaje central de su novela.

Al encontrar Morgado el helicóptero en un paraje cercano a San Felipe (dentro de “una de las rutas más concurridas del tráfico de drogas en el país”), especula con varias hipótesis sobre lo sucedido e intenta armar el rompecabezas. El asunto se aclara en una oficina del aeropuerto cuando un agente de la DEA y un capitán de aviación le ayudan a completar la explicación que él había armado. El aeropuerto se convierte en un punto de inflexión del relato. Ahí despide a Cecilia cuando, al quedar esta bajo protección especial de la DEA (su marido era en realidad un agente del gobierno estadounidense pero sin habérselo dicho jamás a ella), debe ir a Estados Unidos sin posibilidad de retorno. Ahí también se despide, en la cafetería, de don Esteban, quien le entrega un envoltorio que contiene un recuerdo de su infancia (un papalote) y le dice: “Tuve que ir hasta el *Nuevo Japón*¹¹ para comprarlo, pero creo que valió la pena”. De tal manera que este lugar no es tan impersonal ni tan desligado de la vida de las personas; Morgado alucinó de chico con la vida en los aires, hizo amigos allí y posteriormente sus rudimentarios conocimientos técnicos en pilotaje de aviones le sirvieron para nuevas incursiones sobre el abrupto paisaje de la región. Así descubrirá el helicóptero desaparecido, oculto entre la arena del desierto.

En “Mezquite Road” aparecen nuevos elementos corográficos de Mexicali. Morgado se dispone a visitar la ciudad después de varios años de ausencia. A su llegada hace la comparación entre el clima de siempre y la ciudad que cambia; un crecimiento urbano a gran velocidad. Por el periférico se divisan los campos californianos de cultivo del valle de Imperial. Un contraste entre campo capitalista y ciudad de tercer mundo. Luego viene la referencia a la lozanía de sus edificios, la mayoría de ellos sin haber cumplido todavía 50 años desde su construcción. Vista desde el aire, Mexicali “parece una cachorra aplastada”. Al llegar al centro se intensifica el tránsito y aparecen por sus calles los vendedores ambulantes y los gringos. Llega al hotel *Del Norte*, un hotel escenográfico recién remodelado emulando la época hollywoodesca de los años cuarenta.

¹¹ Suponemos que se trata de una conocida papelería japonesa de la ciudad.



Zona centro de Mexicali (2010). Foto del autor.

Mientras inicia una nueva investigación, Morgado –buen tomador de vino– va a la cantina *Tarros del tío Nacho* “entre mariachis en resaca y abogados sin chamba”. Ahí conoce mejor la historia del caso, contada por un compadre suyo también abogado: se trata del asesinato del capataz del rancho “Los Mezquites”, propiedad del suegro. Después de encontrarlo muerto en un hotel de la zona roja (en la Chinesca), la policía concluye que se trata de un “ajuste de cuentas” entre narcos. Continúan la plática y las copas en el bar *Santa Clara*, un lugar donde se dan cita los políticos locales de todo tipo. Aquí aparece la faz de una ciudad capital de estado donde viven y dirimen sus asuntos priístas de la vieja guardia y *juniors* del PAN (Partido Acción Nacional). Pero también se identifica a maestros normalistas, universitarios, líderes de colonias populares y “dos o tres combatientes” del capitalismo pertenecientes a otros tiempos. Es el lugar de una cita importante para Morgado con el dueño del ‘rancho’.

La ruta de la investigación continúa con visitas a centros nocturnos y lugares de apuesta en la ciudad. Uno de ellos, *El Torito*, es frecuentado por los

judiciales. Se ubica en el centro. Pero primero van a un billar donde se encuentran con Los Cuervos, un grupo de motociclistas de holgados recursos económicos, montados en Harley Davidson, que dominan la calle “desde la Chinesca hasta la salida a Tijuana” y son respetados por la policía. Pero no son delincuentes; al contrario, financian un centro de ayuda al migrante y apoyan eventualmente a damnificados. Son, se dice, “un club social de mucho respeto entre nosotros (...). Son una especie única que solo vive en regiones como esta”. Salen de la Chinesca, zona identificada con garitos, callejones repletos de vendedores ambulantes y jóvenes prostitutas, y se dirigen a un lujoso restaurante chino, *El Dragón de Fuego*. Ese nombre viene de un incendio provocado por quienes rechazaban el éxito de un extranjero en Mexicali. Pero su propietario, Wang Wei, salió airoso y desde entonces gozaba de prestigio entre la comunidad local. El tema de la ‘mexicalidad’ sale a flote: “Todo lo que somos, excepto los indios cucapá, viene de fuera. Pero las combinaciones son nuestras”. En “Mezquite Road” destaca el tema de la identidad de los lugares; en el bar *Road Warrior*, por ejemplo, tocan bandas rockeras mexicalenses y se reúnen Los Cuervos con otros grupos practicantes del motociclismo y la aventura.

Las rutas de Morgado pasan ahora por la universidad, presuntamente la UABC (Universidad Autónoma de Baja California), y por el centro cívico de Mexicali, donde se localizan las oficinas del *Diario 29*. Realiza una visita clave al otro lado de la frontera, concretamente a El Centro –a 20 km. de Calexico–, sede de las oficinas de la DEA. Allí se presenta como miembro de Amnistía Internacional Sección México. Harry Dávalos, de la DEA, le proporciona información valiosa, pero debe seguir investigando en México.

A su regreso va al rancho *Mezquite Road* y ahí se produce un enfrentamiento armado del cual sale con vida ayudado por Los Cuervos. Más tarde evoca recuerdos de su madre desde el viejo cementerio de Mexicali, en cuya barda exterior había dejado su marca una banda de cholos: “Chicali Rifa K/2”. Para Trujillo, la “Alexanderplatz” de Mexicali está compuesta por una zona de bares, hoteles y salones de baile sobre la avenida López Mateos. Ese es su Soho, “de quinta categoría si tú quieres verlo así, pero nuestro al fin. Construido a

nuestra imagen y semejanza. Un infierno propio. El mejor de todos”. Este es el lugar escogido para el desenlace final: ahí se presenta con doña Matilde, dueña del antro *Treinta-Treinta*, además de prestamista y explotadora de prostitutas que cuenta con amigos poderosos.

Entre celadas y traiciones el asunto se resuelve, después de otro enfrentamiento violento, en el *Treinta-Treinta*. Al concluir el caso, durante su recorrido en taxi al centro cívico, Morgado reflexiona sobre la precariedad y fugacidad de la vida en Mexicali: “Una descarga eléctrica. El tiempo se cuenta aquí de otra manera, con una intensidad mayor. Esta es una ciudad que ha recorrido en un siglo lo que a otras urbes les ha costado mil años. Eso es. Eso es. Todos somos en ella como los galgos del hipódromo”. Observa una multitud de personas muy diversas y se siente parte de la misma, como tratando de buscar su sentido de identidad en esa frontera tan especial que es Mexicali.

El libro de Trujillo cierra con el capítulo “Laguna Salada”. A bordo de una camioneta a toda velocidad y animado por las canciones de la tijuanaense Julieta Venegas, Morgado se acompaña de Los Cuervos sobre la carretera del desierto. En la conversación vuelve el asunto de la identidad regional. Uno de los motociclistas le dice al detective: “Si mascaste arena y bebiste agua del Río Colorado, ya te jodiste, Miguel Ángel. Eres gente nuestra. Eres puro cactus espinoso por más que andes disfrazado de chilango, de capitalino de traje y corbata”. Con una temperatura superior a los 40 grados centígrados, van al rescate de migrantes perdidos en el desierto, abandonados por sus “polleros”. Morgado se cubre de gloria por un día al ayudar en el parto a una mujer migrante. Dentro de los cañones que rodean Laguna Salada encuentran un cadáver que les lleva a resolver el misterio que rodea su muerte. El esqueleto data de 1956, el mismo año en que nace Morgado. Sus características despiertan sospechas en el equipo. A su regreso del desierto, el investigador se hospeda en el hotel Lucerna.

En el cuartel de Los Cuervos, en la zona denominada centro cívico de Mexicali, Morgado establece comunicación telefónica con la Comisión Binacional de los Derechos del Migrante, con sede en la ciudad de México. La investigación se remonta a los tiempos de Braulio Maldonado, primer gobernador de Baja

California. Fue un sexenio veleidoso y conflictivo en el que el mandatario estatal practicó la represión a sus opositores políticos, ayudado por los chemitas, sus guaruras. Sus enemigos acababan enterrados en Laguna Salada. En sus reflexiones, Morgado se remonta al Mexicali de esa época, cuando era “una tierra del oeste: salvaje y sin más ley que la del poder”. 1956 aparecía en la prensa regional como un año sangriento: un periodista muerto en Mexicali y otro en Tijuana, ambos ejecutados por los chemitas. También era tiempo de Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética, lo que había movilizado muchos agentes secretos de ambos países.

Por medio de la ayuda de Harry Dávalos, Morgado tiene acceso a documentos desclasificados de la CIA en los que se vincula el caso con un agente doble que se movía a lo largo de la frontera. Pero esa información era parcial. El esqueleto mostraba haber estado expuesto a derivados radiactivos de plutonio. El occiso, un dentista mexicalense de ideas izquierdistas, se había contaminado al entrar en contacto con un espía ‘gatopardesco’ estadounidense. Ambos habían muerto. Lo interesante del caso es la forma en que aparece el tema de la frontera en el contexto de la Guerra Fría, pues esta era una región que todavía se encontraba en proceso de integración nacional, y era la época en que nacía el estado de Baja California en un marco de cierta efervescencia social animada por el discurso soviético y los problemas de la región. Aparece también un tema que ya era materia de seguridad nacional: los desechos tóxicos depositados en basureros situados en las inmediaciones de la frontera mexicana. La pila radiactiva extraída del laboratorio nuclear de Los Álamos (Nuevo México) y transportada por un agente soviético hasta Tucson (Arizona) había provocado una persecución por parte de los agentes del FBI en el límite de la frontera, de la que habían resultado dos personas muertas.

La familia del dentista fallecido no había sabido nada desde su desaparición, por lo que la visita que les hace Morgado a su casa en una colonia de Mexicali les ayuda a cerrar las heridas que aún no sanaban. “Ahora Morgado estaba libre. ¿Pero cuántos más seguían perdidos? ¿Cuántos cuerpos enterrados en la Laguna Salada? ¿Cientos? ¿Miles? ¿Decenas?”.

Morgado concluye su misión y regresa a la ciudad de México. Recibe un regalo que abre justo en el aeropuerto de Mexicali: la mujer migrante le envía una foto de su bebé, nacido en la Laguna Salada, al que le ha puesto su nombre, Miguel Ángel. Se sentía ya un ángel de la guarda y un Cuervo honorario. “Reconoció la sensación de vivir en la frontera: entre alas negras y blancas”.

Un primer balance corográfico del texto revela la inclinación de Trujillo por el paisaje mexicalense, su desierto, el arraigo de sus habitantes al lugar pese a las condiciones climatológicas extremas, y el significado que para el investigador y defensor de los derechos humanos tiene su terruño. La evocación del paisaje local está dada tanto por la historia familiar que va apareciendo en el transcurso del relato como por su relación con sucesos políticos y sociales de épocas anteriores dentro del territorio bajacaliforniano. Es de resaltar el hecho de que Morgado llegue a hospedarse en un hotel de cadena regional y de cinco estrellas, pero al fin una morada que no es suya. De Mexicali no conserva sino viejas amistades que le serán útiles; su familia ha quedado atrás y no posee propiedades en la ciudad. Es también soltero, de izquierda probada, de mediana edad y busca reivindicarse con su gente, a la cual le dedica parte de su tiempo y su talento como investigador independiente. Tijuana aparece de manera intermitente en los relatos, pero no se pueden construir explicaciones muy firmes sobre su imaginario urbano. En ambas ciudades se distinguen algunos íconos: para Tijuana, la avenida Revolución; para Mexicali, la Chinesca. El aeropuerto de Mexicali es un sitio más bien de encuentros afectivos. Mientras que en esta ciudad el paisaje desértico cuenta, en Tijuana será el de los cerros y llanos que la caracterizan. Empero, la comparación que hace Trujillo entre ambas ciudades es materialista, a partir de los montos observables de dinero circulante. Hay un manejo del tiempo y del espacio que fundamentalmente se concentra, primero en la era de la posguerra, durante la Guerra Fría y su secuela en el naciente estado de Baja California, y después va a posicionarse en el auge del neoliberalismo en México, a principios y mediados de la década de 1990.

Tijuana

El último texto que se analizará es *Al otro lado*, obra del joven escritor Heriberto Yépez¹² en la que se sitúa a Tijuana en algún momento del presente siglo con un rostro cruel y perturbador. En esta novela el lenguaje es hosco, altanero, provocador y, en ocasiones, a diferencia del de Sanmiguel, poco cuidado. No obstante, lo que nos mueve aquí no es el análisis de su prosa sino del imaginario de ciudad que construye el autor en su relato a partir de las peripecias de un personaje deshilvanado y pulverizante como la ciudad misma: Tiburón.

Yépez nos lleva a una literatura donde el imaginario dominante es el de la erosión de los valores de una sociedad con historia. Los personajes de su novela asumen ciertamente niveles diferentes en la adrenalina de la fragmentación social. Son valores de supervivencia, de vida fugaz presente, de ruptura con patrones culturales de comunidad, solidaridad e identidad. A partir de la ficción creada por Yépez hay una clara mofa de la cultura posmoderna y neoliberal llevada a sus extremos. Esta novela sitúa a Yépez dentro de lo que Palaversich llama “realismo sucio” mexicano para referirse a Guillermo Fadanelli y Rogelio Villarreal (Palaversich, 2005: 73-86)¹³. No obstante, hay una diferencia con ambos, pues el “mundo secundario” creado por Yépez es una construcción ficcional en la que los procesos de la vida real han sido modificados, esto es, sublimados hasta un punto crítico desde el que la realidad se presenta como socialmente erosionada por la pobreza, la corrupción, las drogas y la impostación de valores culturales que sustentan ese escenario desolador. En *Al otro lado* la ciudad del futuro es la ciudad de la desesperanza. Esa es la parte de “realismo”; en cuanto a su

¹² Heriberto Yépez nació en Tijuana en 1974. Es autor de varios libros de poesía, ensayo y novela. Es profesor de filosofía en la Universidad Autónoma de Baja California. En sus últimos trabajos se ha distinguido por elaborar una interpretación crítica del discurso de la posmodernidad y sus implicaciones para la frontera México-Estados Unidos.

¹³ Palaversich hace la comparación entre el escritor del “realismo sucio” estadounidense Charles Bukowski, de mediados del siglo XX, y las obras *Más alemán que Hitler*, de Fadanelli (2001), y *Cuarenta y veinte* (2000), de Villarreal, a quienes cuestiona particularmente la pobreza en su imaginación erótica y el manejo de clichés desgastados, ligados a su cultura machista. Ciertamente, Yépez, que elabora el postscriptum del libro de Palaversich, juega al menos con esos mismos clichés en el personaje de Tiburón. Pero este análisis desde los valores de género queda fuera de los objetivos del presente trabajo.

adjetivación como “sucio”, esta idea se expresa en el uso de un lenguaje cercano al *hard-core* que sitúa a los personajes centrales de la novela en un mundo secundario autodestructivo, desconcertantemente posmoderno.

Otro aspecto que merece señalarse es que en este texto no se identifica a Tijuana por su nombre. Ni tampoco a San Diego u otros lugares fronterizos reales. Todo es reetiquetado: el nombre de sus colonias, calles y avenidas han sido cambiados (la avenida Revolución, por ejemplo, se troca por Vieja Revolución); drogas como la cocaína o productos sintéticos son ahora *phoco*. Pero en esencia es, quiérase o no, Tijuana¹⁴. O acaso podría decirse que es cualquier ciudad grande de la frontera norte mexicana, pues los problemas que se arrastran son básicamente los mismos (migración, pobreza, delincuencia, etc.). A favor de Tijuana está el hecho de ser la expresión más desarrollada de un proceso de urbanización popular intenso (solo equiparable con Juárez), así como la acentuación de problemas sociales combinados con su localización geográfica en la región fronteriza más rica de Estados Unidos, California. Y esta identificación espacial entre Ciudad de Paso (Tijuana) y Sunny City (San Diego) en la novela, es nítida. Podría decirse incluso que la ciudad dual es llevada hasta sus últimas consecuencias. Del lado mexicano, la desesperanza y la autodestrucción; del lado estadounidense, la salvación y el progreso. Bueno, ya desde los nombres empiezan los calificativos.

Pero, curiosamente, Yépez reemplaza el nombre auténtico de la ciudad fronteriza por otro que resulta un fiasco. Al ser Sunny City cada vez más impenetrable para los ilegales que intentan cruzar y llegar a ella, Ciudad de Paso se convierte en un encierro para la mayoría de sus habitantes. De hecho, Tiburón nunca la ha cruzado y, cuando lo intenta, la experiencia se convierte en su calvario, en la expiación de sus culpas y en un laberinto que culmina con su eterna expulsión de la ciudad del sol.

Como suele suceder cuando existen varias novelas escenificadas en una

¹⁴ En la presentación de su novela en el marco de la Feria del Libro de Tijuana, en mayo de 2009, Yépez reconoció que es una obra pensada centralmente sobre Tijuana, aunque eso no quiera decir que *todo* es Tijuana. Una crítica literaria a esta novela apareció en la revista *Nexos*, agosto de 2009 (ver Domínguez: 2009).

misma ciudad, como es el caso de Tijuana (Crosthwaite, 2000 y 2010; Conde, 2006; Campbell, 2006; Hernández, 2008; Aboytia, 2009), existen varias lecturas sobre la ciudad. O mejor dicho, diversas representaciones sobre Tijuana y sus significados dentro de la narrativa urbana (ver Berumen: 2004). En la obra que se analiza está presente el tema de la representación de los espacios urbanos en una ciudad fronteriza, pero a diferencia de los otros dos casos, el imaginario de la frontera es aún más relevante.

Ciudad de Paso (Tijuana) es precisamente frontera territorial, punto final y vértice de un escenario. Ahí termina un espacio e inicia otro. Se define por su transición, si bien esta puede ser atemporal, por tiempo indefinido.

La representación de Tijuana a través de Ciudad de Paso está ligada con el imaginario de la frontera: Tiburón vive en un albergue para migrantes a cuyo frente está su tío Quintero, hermano de su fallecido padre, quien organiza grupos para cruzar la frontera. En esta novela existen familias desintegradas, parejas heterosexuales o solteros empedernidos como Tiburón. La suya es una “mafiafamilia”. En la ciudad circula por todos lados el *phoco*, la droga popular extendida por todos los confines de la misma. Hay maquiladoras que emplean sobre todo a mujeres y cuyos capataces son hombres. No existen escuelas; los niños de las diversas colonias pululan por las calles sin el apoyo de sus padres. Son candidatos próximos al consumo de *phoco* y colaboradores de las mafias. Elsa, la antigua compañera de Tiburón, trabajaba en una maquila pero es expulsada por su adicción ostensible a la droga. Su destrucción física y emocional sucede en medio de la pobreza de su entorno y de la dependencia que establece con los *dílers* de la zona, esto es, los pequeños capos de la mafia. Pequeños porque no controlan sino un espacio periurbano de la ciudad, o sea, una colonia o área donde establecen su cacicazgo local: “cada cerro tenía propietario. Cada esquina. Cada barrio”.

Así era en la colonia Matamorros, que se distinguía por ser la más peligrosa, la más controlada por los mafiosos, y hacia la que Tiburón –en su imaginario viaje a la periferia de la ciudad– tiene que dirigirse para localizar a Elsa en el momento de su declive existencial. El paisaje desolador de Matamorros,

situada al este de Ciudad de Paso, está simbolizado por el polvo, el polvo del *phoco* que se mantiene suspendido en el aire, que sale de los talleres donde se produce y se fusiona con todo lo putrefacto y desagradable del ambiente. En el imaginario urbano de esa ciudad el consumo de *phoco* prevalece sobre todo lo demás. Eso, al parecer, gana paulatinamente más importancia que el paso de indocumentados.

“Para Tiburón sólo el *phoco* es verdad. Todo lo demás, la pensión, Quintero, esta pinche ciudad, los migrantes, es una ilusión”. Desde el principio se revela la dualidad en la que se ve inmerso el personaje central. Si se queda de este lado se consumirá en la droga; su única alternativa es convertirse en migrante y pasar como los enganchados por Quintero. Será su otra fuga, que, sin embargo, jamás logrará concretar. Tiburón es un personaje más bien sedentario, anclado en su barrio, sometido a su jefe (Quintero) y con un precario concepto de mexicanidad que lo opone a la cultura gringa. En su horizonte no existe la opción de cruzar; eso se dará solo al final, cuando ya no se siente identificado con nada, cuando sus valores quedan machacados por el abultamiento de problemas sin solución: “Aquí llevo toda la vida, pero estoy de paso”. Como otros tantos habitantes de una ciudad “de paso”, él es un personaje tráfuga en potencia, en una ciudad que ni entiende ni le pertenece. Sólo transita por sus calles e identifica microrreinos en ese espacio ingobernable de lo urbano.

Un perro de nombre Cholo, un auto Ford Cougar llamado Christa y un celular constituyen sus únicas pertenencias, aparte de sus limitadas prendas de vestir. Su vida con Elsa será un fracaso y la negación de su paternidad, el mayor de sus descalabros. El desenlace de la novela tiene ribetes moralistas, pues cuando Tiburón acude a la guarida de Calaca para matar al *díler* del que depende Elsa (en sus últimos años de vida como drogadicta), asesina a su hijo sin saberlo; el muchacho era miembro de la pandilla de niños (los chiquinarcos) que protegían a Calaca¹⁵. Cuando Tiburón visita por última vez a Elsa en su pocilga, ella está ya

¹⁵ En realidad, Yépez decide asesinar a Calaca a través de Tiburón, pues resulta paradójico que siendo parte de un Cártel poderoso que comenzaba a tomar el control de Ciudad de Paso, y formando parte él mismo de una generación de narcos más violenta, haya sido tan descuidado en su seguridad personal.

destruida por la droga y la depresión. Pero al comunicarle la pérdida del hijo de ambos se rompe el último eslabón de la frágil cadena que sostenía a Tiburón en la vida. Se vuelve polvo como el *phoco* que lo enajena y destruye. De cierta forma, la historia del deterioro de Ciudad de Paso está emparentada con la de la fallida pareja formada por Elsa y Tiburón, una historia sin retorno, disolvente.



Avenida Revolución, con bandera al fondo. Tijuana (2009). Foto del autor.

En la novela de Yépez aparecen algunas referencias espaciales sobre Tijuana. Casi todas ellas se localizan en el centro. En una ocasión Tiburón y su hermano Yulay van a la Nueva Revolución, “la avenida más prendida de Ciudad de Paso. Adonde van los americanos a

ponerse arriba, calientes o borrachos”. Para ambos personajes ir al centro significaba más que una simple diversión o una aventura, una ocasión para alejarse del cacicazgo de Quintero en su pensión para migrantes. Pero esa avenida era en sí misma un espacio elitista que segregaba a los jóvenes de escasos recursos: “mientras caminaban entre el gentío pensaban a qué bar dirigirse y sabían que tenían que salir de la Nueva Revolución (y no querían) y dirigirse al sector cercano que está lleno de bares para clientes locales que no tienen tanto presupuesto o que, de plano, no tienen donde caerse muertos”. Terminan quedándose en uno de esos bares para paisanos como *El Fracaso Bonito*, *El Regreso del Pollo Feliz* o el *King Kong*. Tal era su emoción de encontrarse con tantos extraños, que Tiburón, exaltado, llega a pensar que estaban en el “corazón de la noche fronteriza”. Por supuesto, la ciudad de noche aparece en las novelas urbanas: Ciudad Juárez en callejón Sucre y sus alrededores; Mexicali en la Chinesca; Tijuana en avenida Revolución y sus cercanías.

Llegan al *Vacabar*, entre Nueva Revolución y Antigua Constitución, “en la calle séptima”. Allí Tiburón es increpado en sus valores machistas y misóginos por María, un animador y travesti homosexual que lo pone histérico. Como consecuencia se produce una escena de violencia en la cual los hermanos son expulsados del antro.

En otra ocasión Tiburón llega a la tienda Cox, “donde, por alguna razón, todo el mundo espera a alguien más”¹⁶. La tienda se localiza en la esquina de Antigua Constitución y tercera. Había comprado una considerable cantidad de *phoco* para convertirse en revendedor de la mercancía, en uno más de los traficantes callejeros. Es, sin lugar a dudas, uno de los lugares más concurridos del centro de Tijuana y punto de reunión para las citas entre jóvenes. Allí se detiene Tiburón en un inútil intento de vender *phoco*. Mientras, recuerda lo sucedido en *Vacabar*¹⁷. En medio de su insatisfacción sexual y de su creciente desesperación al ser ignorado por los transeúntes, decide ofrecer otra mercancía: la agencia de ‘pasamigrantes’. Un policía (Lucio) lo aborda; Tiburón le entrega la droga (como un gesto de buena fe en el trato) y se presenta más bien como un coyote. No llegan en ese momento a ningún acuerdo, pero Lucio le pasa un celular que días después utilizará.

Tiburón se ha quedado sin mercancía y temporalmente sin casa. Con Cholo y Christa toma la carretera en dirección a la playa. En ese momento se le cierra el mundo, el futuro se desvanece ante sus ojos. Se encuentra exactamente frente al muro divisorio con Estados Unidos, pero en una playa “fría, contaminada”. Al caer la tarde, y obnubilado por el *phoco*, tiene una visión en la que los migrantes que se quedaron de este lado jamás podrán cruzar al otro, se encuentran varados: “La entrada a la Unión se ha cancelado. Los que están ahí ya están y no hay cupo para uno más. Los que nos quedamos de este lado, mala suerte, tendremos que arreglárnoslas”. Aquí viene una descripción kinética: “Y al contemplar esta

¹⁶ Al parecer, se trata de la tienda y farmacia DAX, una de cuyas sucursales se encuentra en esa zona del centro de Tijuana.

¹⁷ En el momento en que María es golpeado por Tiburón lo reta a tener una relación sexual con él. En el centro, Tiburón recordará aquella escena con excitación: “Seguía rozando su pantalón, como si estuviera solo en la esquina y nadie pudiera mirarlo”. Puede verse un análisis de este discurso sobre el homosexualismo latinoamericano en Palaversich (2005).

situación, Tiburón supo que era hora de aceptar que se había vuelto un vagabundo”. El estado errático y vagabundo corresponde al tráfuga. Ahora bien, esa tensión espacial entre el anclaje local y el posible escape a “la Unión” define las nuevas actitudes de Tiburón durante el resto de la novela.

Lucio, el policía, se comunica posteriormente con él por celular. Le ofrece, a cambio de una suma de dinero, desarticular una banda dedicada al paso de migrantes y canalizar estos hacia él, a fin de que pueda conducirlos a la pensión. Eso hace posible su regreso triunfal a casa (si así se le puede llamar), pero ahora a la manera de un engranaje funcional –aunque cada vez más peligroso– dentro del negocio.

Una tercera incursión al centro tiene lugar cuando su hermano Yulay y él van con una pareja de migrantes a *La Marea*, un congal situado de nuevo entre avenida Nueva Revolución y Antigua Constitución. Sus clientes son mayoritariamente de extracción obrera: “Mucha morenada a la que le da lo mismo bailar lo que sea con tal de hipnotizarse, olvidarse de todo, sentirse a tope aunque sea por una noche”. Aquí valen dos comentarios: a) la necesidad de olvidar que alimenta la ciudad de noche; y b) la segregación de los espacios del relax y su identificación por grupos: “Los inmigrados tienen sus lugares, afirma Tiburón, los güeros los suyos, estos son los nuestros, bueno, uno de tantos”.

En cuanto a los campos de poder, el único personaje que podría destacar en este sentido es Quintero, hombre cuarentón, avezado en el tráfico de migrantes y con negocios y familia en Los Ángeles, donde pasa pequeñas temporadas. Pero él es de Ciudad de Paso; ahí tiene negocio que cuidar, por lo que siempre regresa. “Se enfadaba allá. L. A. está bueno para un rato, pero luego L. A. cansa”. Irónicamente añade: “Está lleno de cochinerito: inmigrados. Y las viejas ya están más bien americanizadas”. Marisa y Carmen –hermanas– ayudan a Quintero en la pensión, en las labores de limpieza y mantenimiento del laberíntico y descuidado edificio. Pero también son conocedoras de lo que sucede en el interior de las múltiples habitaciones y dormitorios donde se hacían temporalmente los migrantes. Finalmente, se disputan entre sí espacios de poder en torno al negocio comandado por Quintero, quien a través de ellas podía mantener en orden el

lugar. En esencia hay pocos datos que permitan saber cuáles son las ligas o redes que establece Quintero hacia el exterior, como para formarse una idea más clara de su campo de poder; y esto es algo que se echa de menos en el relato, a fin de entender mejor cómo se gobierna una pensión de migrantes.

En ese microcosmos de la pensión sucede una multitud de encuentros sexuales, entre ellos el de un par de homosexuales, uno de los cuales es hermano de Tiburón. Al enterarse Quintero de ello golpea salvajemente a Yulay. Por su parte, Tiburón conoce a Liz y –sin saberlo– se enamora; pero nunca logra demostrárselo ni sabe cómo. Él está formado en una cultura machista, rayana en el homosexualismo y la brutalidad. Liz y Mateo confían en que Tiburón los va a poder pasar al otro lado sin la mediación de Quintero, pues así se lo ha garantizado Tiburón a partir de sus contactos con la policía. Los esconde en la cajuela de su auto con el propósito de cruzar la Garita. Cuando está a punto de llegar al puesto de revisión se da cuenta de que ha sido traicionado, pero logra salir por una desviación controlada por un agente aduanal que recibe dólares a cambio: “*Nothing to declare*”. Más de uno había caído en la misma trampa.

Aquí la trama se desarrolla en un escenario completamente nuevo. Al creer la pareja que Tiburón ha logrado cruzar felizmente la frontera, no se dan cuenta cuando este se detiene en un centro comercial, *Amigo Shopping Mall*, dentro de Ciudad de Paso. La paradoja es que en Tijuana el centro comercial más cercano a la línea es Plaza Río y, aunque guarda cierta semejanza con los *mall* estadounidenses, pesan más las diferencias que las similitudes en el paisaje. Yépez quiere darle una solución algo forzada, presentando el espacio comercial como una zona donde abundan restaurantes de cadena y blancos realizando compras: “¡todo estaba lleno de franquicias americanas! ¡Inglés por todas partes! ¡Los cines (retacados) de filas (repletas) de negros, inmigrados, güeros! ¡Americanos! *Yes, fucking American everywhere!*”.

En el estacionamiento del centro comercial abre la cajuela y les anuncia que ya están del otro lado. Un engaño difícil de creer, pero posible en el imaginario de los migrantes que no conocen la ciudad donde viven “temporalmente”. Cuando la pareja se da cuenta, Tiburón ya se encuentra lejos y con los dólares en su

bolsillo.



Edificio comercial con diversos rótulos en inglés. Tijuana (2009). Foto del autor.

Yépez presenta también un cuadro sobre la periferia urbana ejemplificado en la colonia *Matamorros*, que también tiene su historia.

A este lugar se le llama así porque los asentamientos humanos han barrido con los grandes cerros hasta convertirlos en morro. Y también porque –dada la batalla cotidiana– a cada rato las noticias reportan que otro “morro” (niños de siete, ocho o nueve años) fue hallado acuchillado o muerto a punta de botas, balas o batazos.

Este recuento sobre el lugar ubica a la colonia dentro de la amplia zona cerril que caracteriza a Tijuana y sobre la cual se establecieron cientos de miles de sus habitantes. En muchos de estos lugares se multiplicaron los espacios de contrabando de droga, controlados por capos. La realidad es –por supuesto– variopinta, pero, en efecto, sucede¹⁸. De vuelta a la novela, el único cambio visible que se reconocía en ese paisaje desolador de la periferia era la introducción de

¹⁸ Como en el reportaje de Héctor de Mauleón (2009) que narra la vida de un hombre dedicado a desaparecer en tambos a los enemigos de una banda de narcotraficantes.

pavimento, aunque, en principio, solo a la entrada de la colonia. Sus habitantes habían tenido que hacer aportaciones al gobierno de la ciudad para poder entrar a ella con mayor facilidad. Elsa apela a la memoria de su antiguo compañero para evocar el lugar en otros tiempos:

¿Te acuerdas del lodo hasta las rodillas? ¿Te acuerdas? Dicen que a lo mejor el año que viene continuarán las obras –relató ella, no pudiendo evitar cierta confianza en las palabras, con un entusiasmo injustificable que contagió de inmediato a Tiburón.

Una vez que se consuma el asesinato de Calaca, Tiburón decide escapar de la ciudad. Pero uno de los secretos mejor guardados de Quintero era el lugar por donde pasaba con sus clientes al otro lado, lugar conocido como “La Pasadera”. Tiburón abandona con dolor a Christa en una calle aledaña a la zona del muro, una larga avenida por donde pululan drogadictos y se desplazan los “busca polleros”. Se desplaza sobre la barda hacia el Este. En un momento dado el chofer de un camión de basura le ofrece llevarlo por 50 dólares “adonde la barda está rota”. La atraviesa por una zona pedregosa parecida a La Rumorosa¹⁹ e inicia su calvario. Camina durante más de dos días con tan solo unos botes de agua que rápidamente se agotan. Al tercer día se encuentra con un paisaje más característico del desierto: camina entre colonias de cactus. La ruta seguida por Tiburón es como su personaje, desconcertante a primera vista. Es una ruta en la que jamás se topa con una carretera, o mejor dicho, con el *freeway* que va de San Diego a Caléxico. Es como si siguiera una ruta paralela y sin sentido. Sin un mínimo conocimiento del terreno, sin una guía, Tiburón va derecho al fracaso. Un esfuerzo inútil que le es advertido por el coyote de la frontera (Yulay transfigurado) cuando se topa con él. Este le dice ser aquello que Tiburón nunca será, es decir, un coyote. Le da una última oportunidad para redimirse, pero el orgulloso migrante se niega a hincarse y besarle sus patas. Para él significaba humillarse ante un animal: “Primero recibiría ayuda de un pinche americano que besarte tus pueras patas”.

¹⁹ La Rumorosa es una localidad del municipio de Tecate, Baja California. De haber estado cerca de ella, Tiburón debió haber pasado primero por Tecate y haber recorrido más de 80 kilómetros a pie para llegar a La Rumorosa, desde donde se abre la Laguna Salada.

De ahí sigue el despeñadero de Tiburón sobre los bordes imaginarios de la frontera. Se topa con un laberinto infranqueable de muros intercalados, uno tras otro, que impiden avanzar más allá; son construidos por los propios indocumentados, recluidos en campamentos de trabajadores. Vuelve a encontrarse con Yulay –transfigurado en Esteban– dentro de un campamento en el que empieza a trabajar. Yulay le dice que no hay manera de atravesar el muro (“Hasta aquí hemos podido llegar”), pero Tiburón consigue escapar del campamento en un jeep americano y se lanza toda la noche por el laberinto sin fin. “Muros por todas partes. Muros que jamás se terminaban”. Un paisaje circular que concluye cuando desaparece la estructura amurallada. Se encuentra de nuevo en Ciudad de Paso, exactamente en el cruce de la Garita Internacional hacia Sunny City. Al llevar el uniforme del guardia y bajarse del jeep, se exhibe. Está ahora a merced de los que le gritan: “*You fucking American! Die! Die!*”. Regresa precipitadamente al auto, da media vuelta y acelera. Su esperanza se ha esfumado. Decide estrellarse contra un muro y lo derriba. Irónicamente, Tiburón logra su objetivo pero su cuerpo queda destrozado. Con vida, aunque muy maltrecho, es deportado. Se dirige a Matamorros por primera y única vez en un autobús. Desde sus vidrios observa la ciudad que no para de crecer. Pero ahora le parece más terrible que nunca. Cuando todo a su alrededor es una ruina, muere consumido por una bombilla encendida por *phoco*. En el párrafo final el personaje se funde con la ciudad detestable y la transforma en una ciudad sagrada: “por eso el exceso y por eso el abismo, para poder dar el salto, para poder dar el brinco y cruzar al otro lado...”.

Cabe concluir, por tanto, que el imaginario urbano de la Tijuana ficcionalizada está claramente ligado a una distopía urbana. Se observa como una ciudad perversa, perdida, pulverizada por el *phoco* que remueve sus cimientos y erosiona a la sociedad hasta convertirla en una ciudad narcotizada. Ciudad de Paso es toda ella la no-ciudad, sin futuro promisorio ni signos de revitalización cultural. Cuatro espacios urbanos son relevantes en la novela:

- a) Las calles del centro, identificadas como lugares de relax nocturno y

espacio de trabajo para el comercio tradicional e informal de día.

b) Un centro comercial cerca de la línea, Plaza Río, conformado como un reducido espacio de modernidad que no parece sintonizar con el resto de la ciudad.

c) La periferia Este de la ciudad, representada por la colonia Matamorros, desde donde operan las bandas de narcos que cada vez se apoderan más de la ciudad.

d) La pensión de Quintero, vista como un microespacio desde el cual se ejercen relaciones de dominación y subordinación, tanto de los migrantes temporales como de la “mafiafamilia” del cacique (su campo de poder).

Finalmente, la ubicación de las maquiladoras es imprecisa, pero podría decirse que está próxima a la periferia urbana. Tal espacio se constituye como marginal dentro de la trama.

El escenario construido y la representación de Ciudad de Paso pertenecen a un tiempo indefinido de su proceso de construcción histórica. Sería algo así como una variable del espacio-tiempo que cobra fuerza, acelera los procesos y trae como resultado la hipótesis de una ciudad del futuro, más del tipo *Back to the future* que *Blade Runner*. Esto es, se expone a todas luces un *performance* autodestructivo y, en el terreno de lo posible, factible.

En cuanto a la frontera, esta se constituye como una espacialidad problemática; un espacio vedado para los indocumentados, que se transforma en un verdadero vía crucis para quienes intentan cruzar por su cuenta el desierto que lo circunda. Por cierto, el paisaje es también desolador, inhóspito. Ese espacio se convierte en una trampa para quienes se adentran en él. Del otro lado, Sunny City es una ciudad radiante pero sobre la que no se sabe casi nada, excepto que está en California. Hasta podría pensarse que ni siquiera existe, de no ser porque se identifica una Garita Internacional entre ambas ciudades. En ese sentido, pesa más la geografía del texto recreada por el autor, en la que la representación de esa ciudad binaria está inclinada –decididamente– hacia el lado mexicano. En términos kinéticos, Sunny City es puro espejismo, representación de la diferencia

abismal entre dos mundos; una recreación literaria que la sublima por el efecto de sumir a Ciudad de Paso en el vacío de su propio futuro. Yépez nos reta a pensar la ciudad de Tijuana desde una óptica muy particular de la vida urbana: la de su implosión social. Los rasgos esenciales de una sociedad desaparecen: el proceso civilizatorio se detiene y lo que queda se va por el despeñadero. Es, por supuesto, una lectura ácida, apocalíptica y contracultural –dentro de la hipérbole de la crítica posmoderna– sobre el paradigma dominante de sociedad y mundo al inicio del siglo XXI.

Conclusiones

Cada una de las tres obras analizadas constituye una representación distinta de ciudad fronteriza. Ciudades fronterizas que, pese a sus semejanzas, admiten diferencias sustantivas entre sí; es decir, hay que reconocer la diversidad dentro de una cierta homogeneidad que las distingue. La ciudad más antigua es Juárez, pero las tres observan ritmos de crecimiento similares durante el siglo XX, si bien Mexicali es la urbe de menor tamaño poblacional. No entraremos en los detalles de sus características socioterritoriales, pero sí se pueden marcar algunas diferencias.

Juárez es la urbe más solitaria en la geografía de la frontera norte. No mantiene vínculos de vecindad con ninguna ciudad mexicana relevante. La capital chihuahuense se encuentra a más de 350 kilómetros de distancia y una pequeña ciudad como Nueva Casas Grandes se localiza a no menos de 280 kilómetros. Su vínculo esencial es con Estados Unidos. Esto imprime una diferencia con las otras dos ciudades, pues entre Tijuana y Mexicali existen vínculos regionales de todo tipo, además de que ambas pertenecen al mismo estado (Baja California). Las trayectorias de viaje de los personajes tienen radios de acción más amplios en *Mexicali City Blues*, cuando Morgado se desplaza a Tijuana y luego a Mexicali. En otra novela reciente (Aboytia, 2009) sucede esto mismo cuando un grupo de jóvenes periodistas se desplazan en automóvil de Tijuana a Mexicali para comer

en un restaurante chino, atraviesan La Rumorosa y regresan. Ir a Chihuahua desde Juárez lleva un promedio de 3 horas en auto, lo que haría fastidioso el retorno el mismo día. Ensenada forma parte de la tríada de ciudades bajacalifornianas que explican esos vínculos regionales, aunque la narrativa sobre esta ciudad es escasa.

En cuanto al tipo de personajes centrales de la narrativa analizada, se destacan tres que –podría decirse– asumen el carácter de “tránsfugas” territoriales: Anamaría es, en *Callejón Sucre*, una persona cuyas vivencias de niñez y juventud están ancladas en su ciudad natal, al igual que Morgado en *Mexicali City Blues*. Después saldrán a buscar nuevas perspectivas de vida y las encontrarán en la capital federal. En la obra de Yépez solo un personaje marginal, en gran medida ausente, se considera como tal: la esposa o compañera de Quintero, que viaja al sur del país y después regresa a Tijuana. En los tres se encuentra la evocación de lugares lejanos a la frontera norte, básicamente como distintos, con otras oportunidades de empleo. El Distrito Federal es un imán poderoso, pero su narrativa apenas aparece en las entradas a algunos capítulos de la obra de Trujillo, como cuando Morgado se encuentra en su despacho de la colonia Condesa, cerca del Parque México (muy de moda entre intelectuales, artistas y jóvenes). No se menciona ninguna otra ciudad donde hayan vivido estos personajes.

En la novela de Yépez, Tiburón ha permanecido toda su vida en Tijuana, pero es tal su carencia de identidad con el lugar que califica su estancia en esa ciudad como temporal. Un tránsfuga en potencia que prácticamente muere en el intento. Queda enclaustrado en el espacio carente de intimidad que es la pensión, pero se entiende que al menos se desplaza por varias zonas de la ciudad (colonia Matamorros, el centro) en su Cougar *Christa*, el auto que identifica la forma típica en que se movilizan los habitantes de esta ciudad fronteriza y otras. Tiburón no conoce otro mundo más que el fronterizo. Por eso no existe juego de escalas territoriales en la novela de Yépez, a diferencia de lo que ocurre con la geografía de la trama en la obra de Trujillo y parcialmente en la de Sanmiguel.

En cuanto a la representación del espacio urbano, es en *Callejón Sucre*

donde mejor se expresa la diversidad sociocultural de una ciudad. Están las clases medias juarenses y paseñas como fuentes vitales de procedencia de varios de sus personajes, junto a la clase trabajadora del mundo de la maquila, así como empresarios, comerciantes y propietarios de cafés, centros nocturnos y cabarets. También se distingue una mayor diversidad de espacios: iglesias, escuelas, parques, hospitales, refugios para inmigrantes, además de los restaurantes y congaes donde se reúnen juarenses y turistas. Las calles son probablemente la parte de la geografía de la trama donde mejor se percibe tal diversidad, el anonimato y la actitud *blasé* entre la multitud. En suma, es una novela urbana en la que la ciudad parece emerger como una voz poderosa, un impulso, un ritmo que marca la vida de sus habitantes.

Si se buscan los lugares de tensión es claro que uno de ellos es el cruce de la frontera, bien sea por el puente o el río, como en Juárez, bien la Garita Internacional, como en Mexicali y Tijuana. El Río Bravo es así un espacio natural de división entre ambos países y, eventualmente, el que provoca muertes por ahogamiento en aguas turbulentas. El mismo Morgado, pese a todas sus credenciales, es detenido en el cruce a Caléxico y liberado un rato después en un puesto de control de Estados Unidos. El laberinto arquitectónico que conforma el acceso a Sunny City hace dudar a Tiburón cuando intenta cruzarlo alegremente, desistiendo en el último momento. Buscará después el ansiado “hueco” del muro que –para él– debía existir en algún punto estratégico de la línea. La tragedia de Tiburón es una tragedia fronteriza que muestra la improvisación con que realiza el intento de escape de Ciudad de Paso, su ciudad



Línea fronteriza México-Estados Unidos en las cercanías de Tijuana. Foto del autor.

de toda la vida.

Los mapas deben ser objeto de una interpretación de mayores alcances de lo que hasta ahora hemos realizado. Revelan detalles que no aparecen nítidamente en la narrativa que ha sido objeto de nuestro análisis. Quizá el mejor ejemplo siga siendo el de *Callejón Sucre* por la diversidad de lugares y trayectorias que ha sido comentada, gracias a la cual hemos elaborado los mapas aquí presentados. Así, por ejemplo, existen puntos nodales localizados en el centro de Juárez: la catedral, el malecón, la avenida 16 de Septiembre y el Puente de Santa Fe. Como se observa en el mapa 2, se puede incluso trazar una circunferencia de unos 5 kilómetros de diámetro que define las rutas seguidas por sus personajes, bien a pie, en autobús o en taxi. Este sería el campo básico donde se desarrolla la trama y bajo rutas más o menos bien delineadas.

En las tres obras analizadas se localizan los espacios del deseo como parte consustancial de cualquier ciudad. Las calles aledañas al centro son –en las tres– las que observan una mayor densidad relacionada con el erotismo, los encuentros casuales y el relax, pero también con la explotación social de minorías, escenarios de crimen y lugares de conecte. Una ciudad sin esos sitios no parecería ciudad, al menos en la frontera norte mexicana. Además, son en cierta medida su sello de origen. Así pues, en las tres novelas hay una zona *hot* que se tiñe de rojo, púrpura y rosa.

En cuanto a los campos de poder, el mejor construido es el del mundo empresarial en forma de red binacional que aparece en Juárez-El Paso. Es el único que intenta plantear un escenario de fuerzas que se mueven en el espacio metropolitano que contiene a ambas ciudades, fuerzas que inciden en tomas de decisión importantes. En el caso del investigador Morgado, él mismo es poder; su presencia es notoria desde el momento de su arribo a los aeropuertos internacionales de Mexicali y Tijuana. Su prestigio, pero sobre todo los lazos con figuras importantes del medio local y estadounidense le hacen ser un tipo temerario dentro de los bajos mundos de la delincuencia. Él mismo se ha construido un campo de poder alrededor de su actividad profesional, que supone también un soporte de información importante desde la ciudad de México, su

principal centro de operaciones. La última novela no ofrece muchas pistas al respecto, pero solo el microcosmos de la pensión para migrantes –controlada férreamente por Quintero– puede ser una muestra muy acotada de ejercicio espacial de poder y una forma de reproducción social alrededor del tráfico de indocumentados.

La geografía de la trama marca, en síntesis, el imaginario de ciudad que dibujó mentalmente su creador o creadora. Si lo tenía o no presente al momento de escribir la novela es ya otro asunto que escapa a nuestra atención. Lo que aquí se pretende es ver la literatura desde una cierta distancia para entenderla desde una panóptica espacial. La espacialidad de las novelas revela sitios emblemáticos de cada urbe y deja en el olvido otros que no son significativamente relevantes para la trama. Dicen, empero, algo más sobre la ciudad oculta, que puede ser puesta al descubierto en nuevas narrativas urbanas.

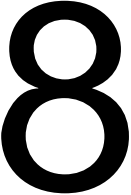
Fuentes y bibliografía

- ABOYTIA, José Juan (2009). *Ficción barata*, CONACULTA/Instituto de Cultura de Baja California, Mexicali.
- ALONSO, Guillermo (2006). “Tijuana Inn: una lectura”, en *Ciudades*, n.º 72, Red Nacional de Investigación Urbana, Puebla, octubre-diciembre.
- BASSOLS, Mario (2006). “London, genealogía de una ciudad”, en *Ciudades*, n.º 72, Red Nacional de Investigación Urbana, Puebla, octubre-diciembre.
- BERUMEN, Humberto F. (2004). *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura*, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali.
- (2008). *Nuestra ciudad mía. Modelo para armar y desarmar*, Instituto de Cultura de Baja California, Mexicali.
- BOWDEN, Charles (2009). “Sicario. Confesiones de un Asesino de Ciudad Juárez”, en *NEXOS*, n.º 380, México, agosto.
- BROSSEAU, Marc (1994). “Geography’s literature”, en *Progress in Human Geography*, n.º 18.

- CAMPBELL, Federico (2008). *Tijuanenses*, Ediciones B, México (D. F.).
- CONDE, Rosina (2006). *La genara*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México (D. F.).
- COTA, Edgar (2007). *La representación de la leyenda negra en la frontera norte de México*, Orbis Press, Phoenix (Arizona).
- CROSTHWAITE, Luis H. (2000 [1992]). *Estrella de la calle sexta*, Tusquets, México (D. F.).
- (2010). *Tijuana: Crimen y olvido*, Tusquets, México (D. F.).
- DOMENELLA, Ana Rosa (2005). “El espacio bárbaro. Tres cuentistas del otro medio siglo: Daniel Sada, Mónica Lavín y Juan Villoro”, en Nora Pasternac (coord.), *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin del milenio*, UAM-Iztapalapa/Casa Juan Pablos, México (D. F.).
- DOMÍNGUEZ, Christopher (2009). “El Gurú de la Frontera” (reseña), en *Letras Libres*, año XI, n.º 128, agosto.
- EAGLETON, Terry (2005). *The english novel. An introduction*, Blackwell, Oxford.
- ESPINOZA, Alejandro (2003). *La saga: una noveleta filosófica*, Instituto de Cultura de Baja California, Mexicali.
- (2003). *La ciudad y sus silencios*, Instituto Cultural de Baja California, Mexicali.
- ESPINOZA, Víctor A. (1990). *Don Crispín, una crónica fronteriza*, El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana.
- FERNÁNDEZ, Federico (2006). “Geografía Cultural”, en Daniel Hiernaux y Alicia Lindón (coords.), *Tratado de Geografía Humana*, Anthropos/UAM-Iztapalapa, Barcelona.
- FUENTES, Carlos (2007). *La frontera de cristal*, Punto de Lectura, México (D. F.).
- GUZMÁN, Nora, comp. (2008). *Narrativa mexicana del norte. Aproximaciones críticas*, UTEP/Tecnológico de Monterrey/Eón, México (D. F.).
- HARVEY, David (1998). *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu, Buenos Aires.
- HERNÁNDEZ, Juan (2008). *Tijuana dream*, Ediciones B, México (D. F.).
- HIERNAUX, Daniel, coord. (2010). *Construyendo la geografía humana*, Anthropos/UAM-Iztapalapa, Barcelona.

- KNEALE, James (2003). "Secondary Worlds. Reading Novels as Geographical Research", en Alison Blunt *et al.*, (eds.), *Cultural Geography in Practice*, Edward Arnold Publishers, New York.
- LÉVY, Bertrand (2006). "Geografía y literatura", en Daniel Hiernaux y Alicia Lindón (coords.), *Tratado de Geografía Humana*, Anthropos/UAM-Iztapalapa, Barcelona.
- MARTÍNEZ-ZALCE, Graciela (2005). "Frontera norte: lectura desde el altiplano", en Nora Pasternac (coord.), *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin del milenio*, UAM-Iztapalapa/Casa Juan Pablos, México (D. F.).
- MAULEÓN, Héctor de (2009). "Tijuana. En la colina de *El Pozolero*", en NEXOS, n.º 380, México (D. F.), agosto.
- MORETTI, Franco (2001). *Atlas de la novela europea, 1800-1900*, Trama, Madrid.
—(2007). *La literatura vista desde lejos*, Marbot, Barcelona.
- MURRIETA, Mayo, y Alberto Hernández (2001). *Puente México. La vecindad de Tijuana en California*, El Colegio de la Frontera Norte/Plaza y Valdés, Tijuana.
- PALAVERSICH, Diana (2005). *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*, Plaza y Valdés, México (D. F.).
- PARRA, Eduardo Antonio (2004). *Nostalgia de la sombra*, Booket, México (D. F.).
—(2009). "Ciudad Juárez. Tiempo de Perros", en NEXOS, n.º 380, México (D. F.), agosto.
- PASTERNAK, Nora (2005). "*Duelo por Miguel Pruneda*" o Monterrey no es Montevideo", en Nora Pasternac (coord.), *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin del milenio*, UAM-Iztapalapa/Casa Juan Pablos, México (D. F.).
- PIAZZA, Alberto (2007). "La evolución vista de cerca", en Franco Moretti, *La literatura vista desde lejos*, Marbot, Barcelona.
- REYES, Carlos (2009). *Travesti*, Tierra Adentro (n.º 392), Tijuana.
- RODRÍGUEZ, Miguel (2002). *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, Monterrey.
- SALAZAR, Margarita (2009). *Narrativa juarense contemporánea*,

- UACJ/Archipiélago, México (D. F.).
- SANMIGUEL, Rosario (2004 [1994]). *Callejón Sucre y otros relatos*, El Colegio de la Frontera Norte/New Mexico State University/UACJ/Eón, México (D. F.).
- (2007). *Árboles*, UACJ/Relámpagos en el Pantano, México (D. F.).
- TABUENCA, María del Socorro (1997a). “Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras”, en *Frontera Norte*, vol. 9, n.º 18, El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, julio-diciembre.
- (1997b). “La frontera textual y geográfica en dos narradoras de la frontera norte mexicana: Rosina Conde y Rosario Sanmiguel” (*Tesis de Doctorado*), State University of New York at Stony Brook, agosto.
- TRUJILLO, Gabriel (2006). *Mexicali city blues*, Belacqva, Barcelona.
- YÉPEZ, Heriberto (2005). “De corpus. Postscriptum o forward”, en Diana Palaversich, *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*, Plaza y Valdés, México (D. F.).
- (2008). *Al otro lado*, Planeta, México (D. F.).

	<p>MADRID Y LOS DESASTRES DE LA GUERRA DE 1936-39: RETRATO DE LA CIUDAD A TRAVÉS DE LA VANGUARDIA LITERARIA Y ARQUITECTÓNICA DE LA ÉPOCA</p>
	<p>Joan Carles Fogo Vila</p>

Contactos entre escritores y arquitectos-urbanistas de vanguardia

La generación de arquitectos del 25 agrupó a un conjunto de profesionales de la Escuela de Madrid titulados entre 1918 y 1923, como Rafael Bergamín, Luis Blanco, Regino Borobio, Casto Fernández-Shaw, Manuel Sánchez Arcas, José Aspiroz, Luis Lacasa, Fernando García Mercadal, Carlos Arniches, Martín Domínguez, Luis Gutiérrez Soto, etc., que coincidieron –en aquel tiempo de la Edad de Plata de la cultura española y en sus criterios de renovada conjugación de la tradición y la vanguardia, de lo culto y lo popular– con la de los escritores del 27, también denominada por algunos autores generación del 25. En el ensayo *Generación del 25: sus comienzos*, Luis Cernuda escribió: “A falta de denominación aceptada, la necesidad me lleva a usar la de generación de 1925, fecha que, aunque nada signifique históricamente, representa al menos un término medio en la aparición de sus primeros libros”¹. Por su parte, la generación de arquitectos de 1925 también recibió en su momento la denominación de generación del 27, defendida por Oriol Bohigas en la primera edición de su libro *Arquitectura española de la Segunda República*, ya que en torno a aquel año se proyectaron y construyeron tres obras emblemáticas de la arquitectura racionalista española: la casa del Marqués de Villora, de Rafael Bergamín, en la calle Serrano 130 de Madrid, proyectada en 1927 y construida en 1928-29; el museo-biblioteca Rincón de Goya, de Fernando García Mercadal, construido en 1927-28 en

¹ Ángel González, *El grupo poético de 1927*, Madrid, Taurus, 1978, p. 18.

Zaragoza; y la gasolinera Porto Pi, de Casto Fernández-Shaw, en la calle Alberto Aguilera 18 de Madrid, construida en 1927.

El ambiente cultural de carácter interdisciplinar y progresista hizo que se propiciaran numerosos contactos y actividades entre arquitectos y escritores, muchos de ellos comprometidos en mayor o menor medida con la causa republicana. Incluso en el caso de la familia Bergamín, de la alta burguesía madrileña, hubo dos hermanos muy conocidos –hijos del prestigioso abogado Francisco Bergamín, que llegó a ser ministro– en los respectivos ámbitos. El escritor de la generación del 27 José Bergamín era hermano de Rafael Bergamín y cuñado de Carlos Arniches, ambos importantes arquitectos pertenecientes a la generación del 25. Asimismo, Eduardo Ugarte, cofundador del grupo de teatro “La Barraca” con García Lorca, era cuñado del arquitecto Carlos Arniches.

Además de los lazos de índole familiar existió un fértil ambiente cultural en las tertulias madrileñas –sobre todo desde los años veinte y hasta el preludio de la guerra civil–, como las de La Granja El Henar, en las que participaron conocidos arquitectos (Luis Lacasa, Manuel Sánchez Arcas y Carlos Arniches) y escritores (Ramón del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Rosa Chacel, etc.). El proyecto de este desaparecido café, ubicado en la actual planta baja del Ministerio de Educación y Ciencia, fue redactado al inicio de su colaboración profesional por Carlos Arniches y Martín Domínguez. La Granja El Henar, como sucedió con otros cafés de Madrid (cervecería de Correos, café Lyon con la tertulia “La ballena alegre”, etc.), fue un lugar de encuentro, debate e iniciativas de profesionales, artistas e intelectuales. Allí conoció Vicente Aleixandre, entre el humo y el ruido, a Jorge Guillén: “La primera vez que le vi no fue en la abierta meseta ni en un jardín. Estaba sentado, y a mí me pareció que agachada la figura, como si el techo humoso le obligase. Era en un café –‘La Granja El Henar’, Madrid–, hoy desaparecido. Se mascaba un humo grueso y se oía, no el blando rumor de los árboles de una alameda, sino el turbio repicar de las cucharillas de metal triste”². En la tertulia de “La ballena alegre”, ubicada en el sótano del café Lyon, en la calle de Alcalá, frente al edificio

² Juan Manuel Rozas, *La generación del 27 desde dentro*, Madrid, Istmo, 1987, p. 50.

de Correos, se reunían arquitectos como Luis Lacasa, Manuel Sánchez Arcas, Fernando García Mercadal, Germán Tejero, Santiago Esteban de la Mora, Luis Blanco, etc. La pintura mural con la ballena, tan próxima a la fuente de Cibeles, todavía se conserva en ese sótano –convertido ahora en almacén–, a la espera de una adaptación a las nuevas normativas contra incendios.

Una noche de enero de 1930 Rafael Alberti salió de La Granja El Henar formando un grupo, casi todo él de intelectuales, que intentó “arribar a la casa del rey”³ por la calle de Alcalá. Al año siguiente, el 12 de abril de 1931, en un ambiente de alegría para muchos ciudadanos, Lorca –que estaba sentado en la terraza de El Henar– también se incorporó a una manifestación republicana que se dirigía a la plaza de la Cibeles y que fue disuelta con violencia, sufriendo una leve herida por una caída. El arquitecto Luis Lacasa recordó en sus escritos la activa participación de Lorca en aquellos acontecimientos:

En 1931, en la noche que precedió a la proclamación de la República, surgió una bandera tricolor por la Gran Vía de Madrid, llegó hasta la calle de Alcalá. La bandera iba seguida de un gran gentío que fue engrosando hasta la plaza de la Cibeles. Entonces, de la penumbra de Recoletos empezaron a surgir disparos sueltos y luego ráfagas. Hubo varios muertos, carreras y desconcierto. Fue una provocación a la que, según se dice, no eran ajenos varios guardias civiles apostados tras los árboles del paseo. Entró Federico excitado en el café de la Granja del Henar y, ante un grupo de parroquianos y transeúntes que en el tumulto se había concentrado allí, dijo: “Son ametralladoras, puedo repetir exactamente el ruido que hacían: tac, tac, tac, tac...”⁴.

Aleixandre y Cernuda se incorporaron juntos –en medio de aquel entusiasmo popular por la proclamación de la República– a la gran manifestación en las calles de Madrid y bajaron por la Gran Vía:

Luis Cernuda y yo, inmersos, no disueltos, bajábamos casi a oleadas, arriba, abajo, tan pronto claros, tan pronto hondos, sostenidos o sostenedores, hacia la desembocadura o hacia la reunión, si la había, de las aguas, final. Un instante en atención a él, al ser pasados en el movimiento de las aguas de la calzada a la acera, le dije: “¿Quieres que nos vayamos por esta bocacalle ahora, al pasar? Se puede”. “No”, oí su respuesta. “No”, dijo sonriendo; “no”, asintiendo, casi diría extendiendo sus brazos en el movimiento natural. Un

³ Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral, 1986, libro segundo, p. 210.

⁴ Luis Lacasa, *Artículos y conferencias* (copia enviada al autor por Amaya Lacasa Sancha, hija del arquitecto), p. 332.

momento le miré como nadador. Pero en seguida pensé: no, agua mejor, curso mejor. Y le vi a gusto. Sonrió y se dejó llevar⁵.

Los dos amigos se dirigieron hacia la Puerta del Sol:

Por aquella calle de Fuencarral, estrecha como una arteria, bajaba el curso caliente, e íbamos Luis y yo rumbo a la Puerta del Sol, de donde partía la sístole y diástole de aquel día multiplicador. Luis, con su traje bien hecho, su sombrero, su corbata precisa, todo aquel cuidado sobre el que no había que engañarse, y rodeándonos, la ciudad exclamada, la ciudad agolpada y abierta, exhalada, prorrumpida habría que decir, como un brote de sangre que no agota ni se agota, pero que se irguiese. La alegría de la ciudad es más larga que la de cada uno de los cuerpos que la levantan, y parece alzarse sobre la vida de todos, con todos, como prometiéndoles y cumpliéndoles más duración. Así, cuando las gargantas enronquecían, otras frescas surgían, y era un techo, mejor un cielo de griterío, de júbilo popular en que la ciudad cobraba conciencia de su existencia, en verdad de su mismo poder⁶.

Luis Lacasa, arquitecto asturiano formado en Barcelona y Madrid, que se especializó en urbanismo en Alemania, argumentó cómo la fuerza de los acontecimientos obligó a su generación al compromiso:

Generación de transición es la nuestra, que empezó a tener conciencia de sí misma en los años de aparente euforia que siguieron a la primera guerra mundial y que bien pronto se vio envuelta en una atmósfera de creciente enrarecimiento que desembocó en una nueva guerra, seguida luego de la presente y tormentosa posguerra. No son, pues, nuestros tiempos los más propicios para una creación definitiva, sino tiempos de lucha y muerte entre el pasado y el futuro. Y si, al principio, estuvimos absorbidos por las peripecias de la propia creación, la realidad del mundo exterior, violenta e imperiosa, nos hizo comprender que nada duradero podríamos crear si antes no era zanjada la gran cuestión. En este trance todos hubimos de tomar partido: unos se inclinaron hacia el pasado, otros creyeron en la ilusión de quedar al margen de la contienda, nosotros pusimos los ojos en el futuro⁷.

Todavía en 1933 fue posible la colaboración en proyectos –como el del Hospital de San Sebastián– entre arquitectos de distintas ideologías que posteriormente se comprometieron en cargos de responsabilidad política. Entre enero y junio de aquel año hubo reuniones de trabajo de José Manuel Aizpúrua – que viajaba desde San Sebastián– en el estudio de Sánchez Arcas (Velázquez 71,

⁵ Vicente Aleixandre, "Luis Cernuda, en la ciudad", en *La caña gris*, núm. 6-8 (1962), Valencia, pp. 11-12.

⁶ Aleixandre, *op. cit.*, nota 5, pp. 11-12.

⁷ AA. VV., *Manuel Sánchez Arcas, Arquitecto*, Madrid, Fundación Caja de Arquitectos / Fundación COAM (colección Arquíthemas, n.º 12), 2003, p. 65.

Madrid), especializado en arquitectura hospitalaria y de centros de investigación tras sus viajes a Inglaterra, Holanda y Estados Unidos. Quedaba poco tiempo para que colaboraciones de este tipo fueran posibles. Al año siguiente Aizpúrua formó parte de la Junta Nacional de Falange Española y llegó a ser su Jefe Nacional de Propaganda. Fue fusilado en septiembre de 1936 en San Sebastián, a los 33 años de edad. Sánchez Arcas fue nombrado consejero de Instrucción Pública y, ya en la guerra, subsecretario de Propaganda de la República.

Los encuentros entre el arquitecto Aizpúrua y escritores como Lorca y Gabriel Celaya, que todavía con dificultades fueron posibles el 8 de marzo de 1936 en el hotel Biarritz de San Sebastián, ya no se podrían repetir. Aquella última reunión organizada por Lorca, que invitó por separado a Aizpúrua y Celaya, ya se celebró en un ambiente de tensión. No resultaron suficientes los intentos de conciliación de Lorca entre dos guipuzcoanos como Aizpúrua (de San Sebastián) y Celaya (de Hernani) que se conocían desde niños y habían dejado de saludarse por sus diferentes posiciones políticas: “Federico le hablaba a José Manuel [Aizpúrua], me hablaba a mí y los dos le contestábamos, pero no conseguía que José Manuel y yo nos habláramos. ¿Por qué? Porque la Guerra Civil estaba ya latente. Pero Federico no lo entendía: ‘los dos sois amigos míos’. Era inútil. Había algo que no marchaba...”⁸.

Las principales características de la generación de arquitectos del 25, como inicio de una vanguardia arquitectónica vinculada a una visión progresista que reflexionó y debatió sobre la arquitectura y la ciudad moderna, fueron su apertura hacia el exterior, la asimilación parcial de las nuevas corrientes y la potenciación del trabajo en equipo. Para Oriol Bohigas se trata de “una arquitectura que rompe formalmente con la tradición clásica y los *revivals* regionalistas que habían sido la tónica de la generación anterior, pero que no se integra a la revisión metodológica que en toda Europa comportaba el incipiente movimiento moderno”⁹. Bohigas define la actividad profesional de estos arquitectos, tanto en su punto de partida como en su lenguaje, de la siguiente manera:

⁸ Gabriel Celaya, *Poesía y verdad. Papeles para un proceso*, Barcelona, Planeta, 1979, pp. 149-50.

⁹ Oriol Bohigas, *Arquitectura española de la Segunda República*, Barcelona, Tusquets, 1970, p. 13.

A menudo, esta arquitectura partía de los mismos esquemas antiguos y solo añadía a ellos una piel más simplificadora y un lenguaje basado en ciertos lugares comunes ‘modernos’: la ventana continua horizontal –o con pilares intermedios con disfraz disimulador–, la marquesina, la estandarización de vanos, la estructura de hormigón con preocupación constructiva más que expresiva, el “ladrillismo” simplificado aunque a menudo como reacción a los blancos ascetismos de material que la Bauhaus imponía, etc.¹⁰.

Con las excepciones de Fernando García Mercadal y Santiago Esteban de la Mora –quien colaboró en numerosos trabajos con Luis Lacasa–, los demás integrantes de esta generación del 25, que fue un puente entre el tradicionalismo arquitectónico de los inicios de siglo y el racionalismo del GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), no se unieron a las actividades de este último grupo. El propio García Mercadal confesó que, “a partir del *Rincón de Goya*, mi arquitectura se hizo completamente impopular. El dilema que se presentaba era GATEPAC o trabajo”¹¹.

Cataluña se convirtió en un foco de la vanguardia arquitectónica europea con dos arquitectos de extraordinaria capacidad profesional –unida a notables dotes organizativas– como Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé, en un ambiente cultural vivo y con una mentalidad general progresista que favoreció el apoyo del gobierno de la Generalitat a este grupo racionalista. La colaboración del GATCPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) con Le Corbusier fue importante en varios proyectos como el Plan Macià y trabajos derivados. En pocos años se realizaron en Cataluña numerosos proyectos y obras de arquitectura racionalista con raíces en Le Corbusier y la Bauhaus, pero teniendo en cuenta, en esta propuesta de profunda renovación, varios aspectos fundamentales de la arquitectura popular mediterránea y de las tradiciones propias.

La generación del 25 tuvo una publicación clave en la revista *Arquitectura* (Madrid), de la Sociedad Central de Arquitectos, que se empezó a publicar en 1918 y fue dirigida por el escritor y pintor José Moreno Villa. En su redacción

¹⁰ Bohigas, *op. cit.*, nota 9, pp. 13-4.

¹¹ Fernando García Mercadal, *La casa popular en España*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 12.

estuvieron Bernardo Giner de los Ríos, Rafael Bergamín, Luis Lacasa, Manuel Sánchez Arcas, Luis Blanco, Secundino Zuazo, Fernando García Mercadal, etc. Fue un instrumento de difusión de las ideas de los movimientos de la vanguardia europea. En la revista aparecieron los primeros escritos de Le Corbusier, Gropius, Van Doesburg, etc., las exposiciones internacionales y las aportaciones de la Bauhaus. Esta publicación tuvo una notable importancia en el ámbito arquitectónico-urbanístico, mientras que *Litoral*, que destacó sobre otras revistas literarias del momento, fue decisiva en la generación del 27.

La actividad teórica de García Mercadal sobre toda la arquitectura mediterránea, desde Andalucía hasta Grecia, fue intensa. En 1923 se entusiasmó en Capri con sus claras formas cúbicas y el espíritu racionalista. Resaltó la relación entre la lógica económica y la lógica arquitectónica, y analizó la tradición racional de las construcciones rurales –una arquitectura objetiva, con una construcción tradicional, que no precisaba de la firma de los arquitectos– a partir de necesidades concretas y del lugar, que dio origen a una tipología que se ha mantenido a lo largo de muchas décadas. Su análisis se produjo al mismo tiempo que en la nueva literatura española Lorca y Alberti, también vinculados a la Residencia de Estudiantes de Madrid, buscaban caminos vanguardistas a partir de la tradición de los cancioneros populares, del homenaje a Góngora y, en definitiva, de su conocimiento y admiración de la literatura tradicional, conscientes en aquellos años de la necesidad de adaptación a una nueva época.

Estos componentes de la generación del 25 constituyeron la vanguardia de la arquitectura madrileña desde los años veinte hasta el inicio de la guerra civil. Dicha vanguardia arquitectónico-urbanística coincidió –en los ámbitos intelectuales de tendencia progresista y dentro de un período de transformaciones sociales– con la vanguardia literaria representada por la generación del 27. Vanguardias con ámbitos diferenciados de actuación pero con aspectos comunes, compuestas por arquitectos y escritores provenientes en su mayoría de la burguesía ilustrada, conocedores de la tradición en la búsqueda de nuevos lenguajes arquitectónicos y literarios; arquitectos y escritores que –en un sueño hacia la modernidad– conjugaban las construcciones y cancioneros populares, muchas veces de autores

anónimos, con lo culto, la tradición y la vanguardia, con maestros en las generaciones anteriores como Secundino Zuazo y Antonio Flórez en arquitectura y Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado en literatura. Todo ello en una sociedad con numerosas transformaciones pendientes, con la mirada puesta en las experiencias renovadoras del exterior, en los primeros viajes a otras ciudades modernas –más universales– que dieron una nueva escala a los paraísos particulares de la infancia.

Vanguardias truncadas por la violencia desatada, por la fuerza impuesta de las armas, con arquitectos como Carlos Arniches y Josep Torres Clavé y escritores como Rafael Alberti y Luis Cernuda en los frentes republicanos; con destacados componentes de ambos bandos que tuvieron un trágico final (Aizpúrua, Torres Clavé, García Lorca, etc.); generaciones dispersadas en el exilio o en el repliegue interior; con obras que difícilmente recuperaron la brillantez esperanzada de aquellos años. Vanguardias que dieron paso tras la guerra civil a años de represión y escasez en el interior, a separaciones familiares, amistades rotas en la distancia, al abandono de despachos compartidos –muchas veces de manera definitiva– y a depuraciones profesionales con inhabilitaciones temporales y perpetuas.

Manuel Sánchez Arcas, un arquitecto con gran actividad intelectual en su profesión y en el compromiso social –consciente de una necesaria mejora colectiva–, representa un símbolo de la vinculación de la generación de arquitectos y escritores de la República. Se trató de una vinculación ética a una modernidad comprometida en aquel período fértil de la cultura española, en una actitud sostenida de activismo político que le llevó, por las adversas circunstancias históricas, al eclipse profesional, a sufrir la dureza de la represión en su familia y a la soledad del exilio. Sánchez Arcas intervino activamente en la defensa republicana de Madrid y aportó sus criterios técnicos sobre la organización de las fortificaciones:

La construcción de las fortificaciones podía organizarse sobre la base de las mismas obras. En ellas están agrupados los obreros de la construcción, divididos según sus diversas especialidades, lo cual hace posible que su enrolamiento con vistas al trabajo de fortificaciones pueda efectuarse rápidamente. En cualquier obra se encuentran casi

todos los elementos necesarios para el trabajo de fortificaciones: desmontistas, especialistas de hormigón armado, carpinteros, etc., con la ventaja enorme de que todos se encuentran en posesión de sus instrumentos de trabajo y de que se hallan encuadrados, según los diferentes servicios, desde los técnicos, pasando por los obreros calificados, hasta los peones. Bastaría un momento para que, partiendo de esta base, pudiésemos movilizar ordenadamente una gran cantidad de hombres para efectuar los trabajos de fortificación de Madrid¹².

Según testimonios orales y gráficos, en aquellos años de guerra en Madrid fue muy notable la participación de trabajadores del sector de la construcción:

Era evidente que el Ejército republicano era el de los trabajadores y sus mandos habían sido gente de la construcción, albañiles. No había más que ver las casamatas que se hicieron en la [Ciudad] Universitaria. Aquello era casi inexpugnable. O las barricadas que se hicieron en la zona de Argüelles con los adoquines y cemento. Eran verdaderas murallas¹³.

El estudio de arquitectura de Luis Lacasa fue otro símbolo de confluencia de las generaciones del 25 y del 27. En su terraza, García Lorca dibujó la portada de algún libro suyo, fijándose en los lápices y colores que allí se utilizaban para preparar sus propios dibujos. El encuentro inicial entre ambos se produjo en 1927: “La primera impresión que conservamos de su persona data de 1927. En ella nos aparece Federico en la terraza de nuestro estudio y absorbido en la tarea de dibujar un jarrón con flores, viñeta que sirvió de ornamentación a la portada de la primera edición de su *Romancero gitano*”¹⁴. Lacasa recordó en sus escritos la relación de Lorca con el dibujo: “Era también Federico un dibujante de singular destreza y personal estilo. Su propia firma es un dibujo, un signo lírico. Inspirado por los lápices y colores que encontraba en nuestro estudio de arquitecto, trazó en grandes papeles composiciones que coloreaba enseguida con apresuramiento infantil”¹⁵. En su casa de Chamartín (la vivienda familiar de Lacasa en la calle Abedul quedó destruida en la guerra) se reunía con Alberti, Lorca y Neruda; otro espacio que –como la Casa de las Flores de Neruda, la terraza de Argüelles de

¹² Manuel Sánchez Arcas, “La defensa de Madrid”, en AA. VV., *Milicia Popular. Diario del 5.º Regimiento de Milicias Populares* (año I, n.º 67; Madrid, 11 de octubre de 1936), Barcelona, Hacer, 1977, p. 3.

¹³ Pedro Montoliú Camps, *Madrid en la Guerra Civil. Los protagonistas*, Madrid, Sílex, 1999, vol. II, p. 406 (entrevista con el médico Jesús Collar).

¹⁴ Lacasa, nota 4, pp. 326-7.

¹⁵ Lacasa, nota 4, pp. 328-9.

Alberti o la casa de la calle Velingtonia de Aleixandre– constituye un símbolo de la vitalidad de aquellos años.

Dos destacados escritores de la generación del 27 dedicaron poemas a Luis Lacasa –quien, por su parte, llevaba siempre sus cuadernos con escritos y dibujos– para dejar constancia de su amistad. Lorca le dedicó el poema titulado “Vaca”, de su libro *Poeta en Nueva York*, y posteriormente Alberti le dedicó – cuando ya estaban exiliados– el soneto “A Luis Lacasa, arquitecto”, de su libro *La primavera de los pueblos*.

La Institución Libre de Enseñanza tuvo un papel clave en la conformación de esta cultura vanguardista. La idea de un proceso de regeneración del ser humano a través de la educación, que incidiera directamente en la necesaria modernización del país, adquirió consistencia en España por la filosofía del pensador postkantiano Karl Friedrich Krause. Esta filosofía de racionalismo armónico, divulgada por el profesor Julián Sanz del Río, tuvo una notable influencia en la Institución Libre de Enseñanza, fundada en 1876 por un reducido grupo de catedráticos –como Francisco Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcárate y Nicolás Salmerón– apartados de la Universidad por defender la libertad de cátedra. Ante una enseñanza privada controlada por la Iglesia Católica, fue el movimiento educativo laico (independiente del Estado) más relevante de España; un movimiento que encontró apoyo en los sectores progresistas de la burguesía ilustrada española.

La visión de racionalismo optimista, del hombre como ser digno, pleno de potencialidad, igual ante Dios como todos los demás hombres, de libertad de enseñanza, fue un revulsivo en una España todavía muy atrasada. El contacto directo del alumno con la naturaleza y cualquier objeto de conocimiento, con las clases experimentales y los viajes, la laicidad, el respeto a la consciencia individual, la importancia del esfuerzo colectivo, el gradualismo en el proceso de conocimiento desde los gérmenes de cada disciplina hasta las más complejas interconexiones, y la prevención de los excesos de una especialización desmesurada –con el establecimiento de contactos entre las ciencias y las humanidades–, constituyeron las claves de esta Institución Libre de Enseñanza.

El proyecto de crear un colegio universitario se concretó en 1910. De esta manera, Francisco Giner de los Ríos propuso a Alberto Jiménez Fraud, buen conocedor del funcionamiento de los *colleges* ingleses por sus viajes, dirigir la primera pequeña Residencia de Estudiantes de la calle Fortuny 14, de Madrid. Estaba ubicada en la parte norte de la ciudad –en un área aristocrática y burguesa de viviendas unifamiliares con jardines, próxima a la sierra y dentro del ensanche de la ciudad proyectado por Carlos María de Castro–, en un hotelito de quince habitaciones, con un salón de reuniones, un comedor, una biblioteca y un laboratorio en el sótano. Su interior era austero, con un sencillo mobiliario.

La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas se planteó en 1912 el traslado de su sede inicial, ubicada en aquel pequeño hotel de la calle Fortuny y en otro hotel próximo alquilado en 1911, al Cerro del Viento, en los Altos del Hipódromo, concretamente a la calle Pinar 21-23. La idea era construir un conjunto de edificios en forma de pabellones rodeados de jardines y con un pequeño y sinuoso canal de agua que discurría en dirección norte-sur. Los primeros pabellones se construyeron en 1913, según proyecto del arquitecto Antonio Flórez, autor de los Pabellones Gemelos en dirección este-oeste (con las habitaciones de los residentes orientadas al sur) y del Pabellón Trasatlántico para los laboratorios de la Residencia (en dirección norte-sur).

Fue en el edificio de la Residencia de Estudiantes de Madrid donde Le Corbusier pronunció, los días 9 y 11 de mayo de 1928, sus dos primeras conferencias en España, tituladas “Arquitectura, mobiliario y obras de arte” y “Una casa, un palacio”. El propio Le Corbusier definió la Residencia como “una acrópolis sembrada de chopos”. Los arquitectos Fernando García Mercadal, su amigo Rafael Bergamín, Luis Lacasa, Manuel Sánchez Arcas, Martín Domínguez, etc., estuvieron vinculados a la institución. García Mercadal organizó en la Residencia la serie de conferencias citadas de Le Corbusier y las de Mendelsohn (1929), Theo van Doesburg (1930) y Walter Gropius (1930). Otros arquitectos españoles también pronunciaron conferencias entre 1930 y 1933, mostrando su reticencia e incluso su rechazo a determinados criterios y actitudes de Le Corbusier en el movimiento moderno; eran especialmente críticos con su

racionalismo estético y su formalismo excesivo. Frente a lo que consideraban exhibicionismo de Le Corbusier, reivindicaron la actitud de humildad de un arquitecto como Tessenow.

La idea de profundizar en la arquitectura popular era coherente con otras búsquedas e iniciativas similares potenciadas por el ideal de la Residencia y su entorno respecto a la tradición en el ámbito literario, con los cancioneros, el romancero de los siglos XIV y XV, el homenaje a Góngora y “La Barraca” (un grupo de teatro universitario fundado por García Lorca y Eduardo Ugarte en 1931 para llevar las obras del teatro clásico con un camión y un autobús por toda España), las pinturas sobre fiestas populares (como las verbenas de Maruja Mallo con un tratamiento vanguardista), las imágenes documentales de Luis Buñuel – con intención realista– sobre las condiciones de vida de extrema pobreza en Las Hurdes, la importancia de la tradición de los cancioneros del siglo XV en la música de Falla, y el espíritu de las Misiones Pedagógicas, creadas en 1931 para hacer llegar maestros ambulantes y bibliotecas a las pequeñas poblaciones y escuelas rurales (con un Servicio de Bibliotecas coordinado por Luis Cernuda, María Moliner –autora más adelante del *Diccionario de uso del español*– y el bibliotecario Juan Vicens).

De la vanguardia cultural a la guerra y la destrucción

El estallido de la guerra civil española en 1936, con su desarrollo a lo largo de casi tres años y la durísima represión posterior, provocó la muerte y el exilio de cientos de miles de personas y la destrucción de numerosas ciudades y pueblos (en una cifra aproximada de 192 con una grave devastación superior al 60% de sus edificios)¹⁶. Para el historiador norteamericano Gabriel Jackson los muertos fueron 580.000: 100.000 en los campos de batalla (285.000 según el historiador británico Hugh Thomas), 10.000 por las incursiones aéreas, 50.000 por enfermedades y desnutrición durante la guerra, 20.000 por represalias políticas en

¹⁶ Ramón Tamames, *La República. La Era de Franco*, Madrid, Alianza / Alfaguara, 1977, p. 326.

la zona republicana, 200.000 por represalias del ejército sublevado y 200.000 prisioneros muertos por ejecución o enfermedades desde 1939 a 1943; el propio autor indica que el total se queda más bien corto, de acuerdo con la opinión española y mundial, y según las estimaciones demográficas del doctor Villar Salinas (800.000)¹⁷. Más de 450.000 personas tuvieron que exiliarse, la mayoría cruzando en penosas condiciones los Pirineos, entre ellos 75.000 niños, unas 105.000 mujeres y alrededor de 15.000 heridos¹⁸. El historiador francés Georges Soria considera una cifra de cerca de 700.000 muertos y 470.000 exiliados en un país de 22 millones de habitantes¹⁹. Unas 800.000 familias (una de cada seis) se vieron directamente afectadas –de una manera trágica– por los efectos de la guerra y muchísimas otras de manera indirecta. Estas cifras nos permiten medir la escala del trauma producido por la cruenta guerra civil, no solo en su generación sino para las posteriores.

En la posguerra se produjo una desestabilización demográfica (la mayoría de muertos y exiliados fueron hombres jóvenes), un estancamiento e incluso un descenso de la población urbana, debido a la destrucción de la economía industrial y de servicios y a la mayor posibilidad de subsistencia en áreas rurales (se inició un proceso de re-ruralización). La destrucción de las infraestructuras (redes de carreteras, ferrocarriles, puertos, etc.), ciudades, pueblos y viviendas fue masiva. Se calcula que unas 250.000 viviendas (sobre un total de 6 millones) quedaron totalmente destruidas y otras 250.000 inutilizadas parcialmente (en total más de un 8% del patrimonio de viviendas). La ganadería disminuyó un 60% y la producción agrícola un 30%. El nivel de renta del año 1935 no se alcanzó de nuevo hasta la década de los 50²⁰.

Los documentos gráficos de la destrucción nos muestran los efectos de los bombardeos masivos sobre distintas ciudades –no preparadas para una defensa civil ni antiaérea–, donde solo resultaba seguro refugiarse en túneles y estaciones de metro; había un objetivo claro de desmoralización de la población para

¹⁷ Gabriel Jackson, *La República española y la guerra civil*, Barcelona, Grijalbo, 1976, p. 466.

¹⁸ Ramón Gómez Molina, *Qué son los exiliados*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1977, p. 67.

¹⁹ Georges Soria, *Guerra y Revolución en España (1936-1939)*, Barcelona, Grijalbo, 1978, t. 5, p. 87.

²⁰ Tamames, *op. cit.*, nota 16, p. 326.

sostener cualquier resistencia. Los ataques aéreos para forzar la rendición de Madrid se iniciaron en la última semana de octubre de 1936 y fueron especialmente intensos durante el mes de noviembre, incluso en vuelos nocturnos para evitar el combate aéreo. El barrio de Argüelles fue muy afectado por estos bombardeos, mientras que el barrio de Salamanca fue respetado por la aviación de Franco al ser declarado –incluso con el lanzamiento de octavillas– como zona neutral. Neruda escribió en “Madrid (1936)”:

Ciudad de luto, socavada, herida,
rota, golpeada, agujereada, llena
de sangre y vidrios rotos, ciudad sin noche, toda
noche y silencio y estampido y héroes,
ahora un nuevo invierno más desnudo y más solo,
ahora sin harina, sin pasos, con tu luna
de soldados²¹.

María Teresa León y Rafael Alberti fueron dos de los escritores que más intensamente vivieron el Madrid de aquellos años. Ella, escritora de la generación del 27 como Rosa Chacel, Concha Méndez (primera esposa de Manuel Altolaguirre), Ernestina de Champourcín (esposa del también escritor del 27 Juan José Domenchina) y Josefina de la Torre, era una de las mujeres más elegantes y modernas de Madrid; según Alberti, “era la belleza, el hombro alzado de Diana, la clara flor maciza, áurea y fuerte de Venus, como tan solo yo había visto en los campos de Rubens o en las alcobas de Tiziano”²². Rápidamente se propagó el escándalo en determinados sectores, incluidos algunos componentes de la generación del 27, por la condición de mujer separada y con dos hijos que unía su vida de manera repentina a Alberti: “Una noche –lo habíamos decidido– no volví más a casa. Definitivamente, tanto ella como yo empezábamos una nueva vida, libre de prejuicios, sin importarnos el qué dirán, aquel temido qué dirán de la España gazmoña que odiábamos”²³.

La escritora logroñesa describe en *Memoria de la melancolía* el paisaje urbano de aquel encuentro con Alberti y la vivencia de un cambio íntimo tras años

²¹ Sergio Macías Brevis, *El Madrid de Pablo Neruda*, Madrid, Tabla Rasa, 2004, pp. 146-7.

²² Alberti, *op. cit.*, nota 3, p. 217.

²³ Alberti, *op. cit.*, nota 3, p. 217.

de hastío en un entorno que conocía bien desde su infancia y que no le interesaba por su superficialidad e hipocresía social:

Era grande la casa de la calle Marqués de Urquijo. Una terraza que miraba a las montañas y a sus pies el templete de la música y un puesto de horchata. Aquel paseo era como el de cualquier ciudad. Se llamaba Rosales. En aquel paseo se había decidido mi vida. ¿Por qué paseamos juntos, nada más conocernos, bajo la noche dulce, propicia a los amantes? No lo sabe la muchacha aquella que había regresado a casa de sus padres después de un matrimonio frustrado. Nunca se explicó por qué sus ojos se detuvieron en los del muchacho. ¡Estaba tan cansada! Le dolían las córneas, no podía seguir mirando a gentes que no le interesaban y su relación con el mundo era misteriosamente oscura. Comenzó escuchando. El muchacho leía una obra de teatro donde se contaba un milagro²⁴.

El inicio de la guerra civil sorprendió a Alberti y a su compañera María Teresa en Ibiza. Esta atractiva y deslumbrante pareja de escritores llamó la atención de sus propios compañeros de generación y de la prensa, que llegó a referirse a una nueva George Sand en su rapto de Chopin-Alberti. En una carta a Jorge Guillén, Pedro Salinas ya había hecho mención a un anterior viaje del año 1930 a Mallorca de esta pareja: “Alberti iba a estrenar ahora su *Santa Casilda*. Pero he aquí, ¡preparate!, que se ha fugado hace ocho días en compañía de una bella dama [...], María Teresa León, a Mallorca...”²⁵. Ya en Madrid, pocos días después de su salida de Ibiza, recibieron la noticia del fusilamiento de Federico García Lorca en Granada²⁶.

María Teresa León nos dejó en *Memoria de la melancolía* sus recuerdos de aquellos bombardeos aéreos y de artillería pesada. Describió las imágenes que también se han conservado en antiguas filmaciones en blanco y negro de tranvías

²⁴ María Teresa León, *Memoria de la melancolía*, Barcelona, Bruguera, 1979, pp. 33-4.

²⁵ Antonio Colinas, *Rafael Alberti en Ibiza*, Barcelona, Tusquets, 1995, p. 17.

²⁶ El 7 de agosto de 1936 llegó a la Huerta de San Vicente el joven arquitecto municipal Alfredo Rodríguez Orgaz, amigo de Lorca y Cernuda, que había salido por la puerta trasera del Ayuntamiento de Granada mientras entraban por la puerta principal los sublevados. Estuvo varios días escondido en su casa y en la de Salvador Vila, rector de la Universidad, que también fue fusilado posteriormente. Al llegar a la Huerta solicitó ayuda al padre de Federico, quien le indicó que aquella misma noche dos campesinos amigos suyos le trasladarían por Sierra Nevada hasta la zona republicana. Lorca rehusó acompañar al arquitecto en su huida, ya que en aquel momento todavía no temía por su vida. Al observar unos vehículos que se aproximaban por un sendero a la Huerta, Rodríguez Orgaz huyó apresuradamente a esconderse en su parte posterior para iniciar – al anochecer – su camino hacia territorio republicano. Al llegar a la casa, los sublevados preguntaron por el arquitecto sin encontrar rastro de él. Tras su larga huida, Rodríguez Orgaz logró llegar a Madrid y comunicó a Alberti –en la Alianza de Intelectuales Antifascistas– la noticia del fusilamiento del poeta granadino.

a un ritmo lento e irregular –con bruscas aceleraciones– que circulaban por la ciudad: “Calles donde los tranvías circulaban despacio para dejar que en algunas bajasen los viajeros y luego lanzar el vehículo a toda velocidad hasta la protección de la otra casa. Así engañaban a las balas, pues el frente se veía desde las azoteas”²⁷.

También recordó las calles con enormes socavones –a menudo anegados de agua– producidos por las bombas, los árboles sin ramas y los bancos públicos desaparecidos, así como las abandonadas y retorcidas carpinterías y vigas de los edificios, de las que podía aprovecharse la madera ante la escasez de carbón para la calefacción en invierno. Todo ello ofrece una idea de la desolación en la ciudad: “Calle a calle, sobre un montón de casas rotas, se paseó la muerte. Abrieron el vientre de mi calle las bombas. La oigo llorar aún con sus cientos de ventanas golpeándose en sus quicios durante toda la noche. Recuerdo como primer elemento el agua que lo encharca todo y el olor, un olor a alquitrán, a humo, a polvo, a ilusiones molidas...”²⁸.

Resultaban visibles los efectos inmediatos de las ondas explosivas: “Mi barrio –como tantos otros de tantos países del mundo– se quedó sin puertas. El enemigo de las puertas es la explosión de una granada. Ventanas, balcones, persianas parecen párpados trémulos. Los muros resisten pero las ventanas parpadean. A veces, como si el pecho de un edificio se dilatase para respirar, vuelan los balcones”²⁹. Los numerosos muertos por los bombardeos quedaron tendidos en las aceras y calzadas de las calles de Madrid: “Mi barrio se quedó lleno de hoyos enormes colmados de agua. Agua de cañerías quejándose, cicatrices en los muros, astillas, cables y hierros rotos. Los árboles tenían su cabeza al pie del tronco; en el alero, el chal de una muchacha, y un poco más arriba, sobre el techo humeante, una máquina de coser. Estrellada en la acera, una muchacha que tal vez fuese la propietaria de las tres cosas”³⁰.

²⁷ León, *op. cit.*, nota 24, p. 185.

²⁸ León, *op. cit.*, nota 24, p. 219.

²⁹ León, *op. cit.*, nota 24, p. 220.

³⁰ León, *op. cit.*, nota 24, p. 220.

En su libro de estampas y retratos (no quiso considerarlo para nada como unas memorias), el escenógrafo santanderino Santiago Ontañón también nos describió sus recuerdos de la ciudad destruida:

La guerra era también, en Madrid, acercarse una tarde al barrio de Argüelles, mediada la contienda, pisando adoquines por entre los que crecía la hierba, y enfrentarse a un barrio silencioso y desierto, porque era zona de frente y había sido desalojado por completo.

Aquella tarde, Bergamín, Alberti y yo comprobamos cómo podía ser una ciudad sumergida, anegada en agua, porque el silencio que allí reinaba era acuático. Los edificios parecían casas de muñecas tronchadas. Por entre aquellos escombros cortados a pico se veían los armarios abiertos, mesas colgando del vacío y camastros deshabitados en los que ya solo la angustia y desasosiego hacían su guerrero amor invisible.

Cuando llegamos a Ferraz oímos, en medio de aquel silencio sepulcral, que en una casa cercana alguien tocaba tangos al piano. Preguntamos a un centinela y nos dijo que era un muchacho destinado en la Casa de Campo, que cuando quedaba franco de servicio subía a tocar un par de horas. Las notas sonaban melancólicas y extrañas en nuestros oídos y nos emocionaron³¹.

La ciudad devastada, vista a través de los espacios que habitaron los escritores

UN SÍMBOLO DE LA DESTRUCCIÓN: LA CASA DE LAS FLORES

Un caso especial de la destrucción arquitectónica causada por los bombardeos fue la Casa de las Flores (1930-32), situada en el popular barrio madrileño de Argüelles y muy cerca de la línea del frente; este notable edificio de la vanguardia racionalista quedó gravemente dañado. Lugar de residencia de Neruda como cónsul y de encuentro con sus amigos españoles en numerosas tertulias, la casa fue posteriormente convertida en imagen literaria tanto por el escritor chileno como por varios importantes componentes de la generación del 27.

Rafael Alberti buscó una vivienda en Madrid cuando su amigo Pablo Neruda fue nombrado cónsul de Chile en 1934; le propuso un piso de la llamada Casa de las Flores en la manzana comprendida entre las calles Rodríguez San Pedro, Hilarión Eslava, Meléndez Valdés y Gaztambide. Alberti recordó con frecuencia

³¹ Santiago Ontañón y José María Moreiro, *Unos pocos amigos verdaderos*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, pp. 198-9.

aquella vivienda moderna en el barrio de Argüelles –bastante cercana a su casa alquilada de la calle Marqués de Urquijo–, un piso alto con azotea que se convirtió rápidamente en otro importante centro de reunión.

Neruda vivió en la Casa de las Flores, un símbolo de la arquitectura de la vanguardia racionalista madrileña y también un símbolo literario para la generación del 27. Había sido proyectada por el arquitecto y urbanista bilbaíno Secundino Zuazo Ugalde, autor de importantes proyectos madrileños en la Segunda República. En aquel momento seguían construyéndose en Madrid edificios de viviendas en los barrios de Salamanca, Argüelles y Embajadores, en grandes manzanas rectangulares –según el Plan de Ensanche de 1860. Se trataba de una tipología de edificios entre medianeras, en parcelas de poca anchura y gran profundidad, que daba lugar a fachadas ostentosas y muy recargadas (balaustradas, molduras, etc.) e interiores con habitaciones que tenían una deficiente ventilación a patios estrechos y escasa iluminación natural. Con referencias de conjuntos residenciales centroeuropeos, la Casa de las Flores representó un notable avance arquitectónico y urbanístico respecto a este modelo de manzanas cerradas del Plan de Ensanche de Castro.

Se configuró como un doble bloque lineal de viviendas funcionales con iluminación natural y buena ventilación –según el perímetro rectangular de la manzana–, con un amplio espacio central ajardinado y abierto a las calles (actualmente protegido con una verja metálica para controlar los accesos) que sigue un eje de simetría de toda la manzana. Arquitectura de formas puras, con variedad de volumetría expresiva, esquinas rectas, varios portales, ordenada composición de ventanas y grandes terrazas con flores. En los muros y arcos de las fachadas se utilizó como material el ladrillo rojo visto, muy característico en la obra de Zuazo, con aparejos diversos y retranqueos de algunas hiladas. En definitiva, una propuesta de renovación en el modelo de manzana con una retícula de calles-corredor y vivienda acorde con las nuevas ideas de la arquitectura moderna europea y en consonancia con las transformaciones de la sociedad en el período republicano.

El escritor chileno vivió primero unos meses en un piso de tres dormitorios de Gaztambide 19 que daba al interior de la manzana, para trasladarse luego al quinto piso (en sus memorias también lo cita como séptimo³²) en la esquina de las calles Hilarión Eslava (número 2) y Rodríguez San Pedro. Neruda hizo “derribar un muro interior para convertir así dos piezas en un gran estudio o salón, donde se colocaron los libros, algunas máscaras de la India y otros objetos decorativos. Esa habitación llegó pronto a ser un sitio de tertulias literarias y fiestas de amigos que marcaron época en Madrid”³³.

Su llegada, en el verano de 1934, supuso un fuerte estímulo para el inquieto grupo de escritores, profesionales y artistas de Madrid. El propio Neruda recordó a sus amigos:

Con Federico y Alberti, que vivía cerca de mi casa en un ático sobre una arboleda [se refiere a la calle Marqués de Urquijo, 45], la arboleda perdida, con el escultor Alberto, panadero de Toledo que por entonces ya era maestro de la escultura abstracta, con Altolaguirre y Bergamín; con el gran poeta Luis Cernuda, con Vicente Aleixandre, poeta de dimensión ilimitada, con el arquitecto Luis Lacasa, con todos ellos en un solo grupo, o en varios, nos veíamos diariamente en casas y cafés.

De la Castellana o de la cervecería de Correos viajábamos hasta mi casa, la casa de las flores, en el barrio de Argüelles³⁴.

Alberti recordaba en una conversación grabada en Roma, en 1969:

A Pablo le buscamos una casa en nuestro mismo barrio, un piso alto con azotea, que se convirtió en el centro de reunión de todos; allí iba Federico, iba Cotapos, que era un divertidísimo músico chileno que escribió poco, pero que era un genio de la imitación, un actor fantástico, y Federico, que también lo era; cuando se juntaban, verdaderamente, creaban una escena, y pasábamos tardes maravillosas..., como cuando habían inventado hacer el entierro de Hindenburg, y entre los dos creaban todos los sonidos del entierro, los cantos, las cosas wagnerianas, los cañonazos dando patadas a las puertas...³⁵.

Ambos poetas se refirieron en sus obras a la Casa de las Flores:

Mi casa era llamada
la casa de las flores, porque por todas partes

³² Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1975, p. 142 (quinto piso) y p. 143 (séptimo piso).

³³ Macías, *op. cit.*, nota 21, p. 55.

³⁴ Neruda, *op. cit.*, nota 32, p. 128.

³⁵ Benjamín Prado, *Los nombres de Antígona*, Madrid, Santillana, 2001, p. 238.

estallaban geranios: era
una bella casa
con perros y chiquillos³⁶.

¡Casa alegre de las Flores!
Sobre Madrid, ¡cómo abrías
ventanas y miradores!³⁷

Sin embargo, todo este sentimiento de alegre vitalidad cambió con el inicio de la guerra. Neruda estaba en una difícil posición como diplomático que debía mantenerse neutral, según las instrucciones recibidas de su gobierno, pero se comprometió ante el alcance de la tragedia:

¡Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles!³⁸

La proximidad a la línea del frente –en la defensa de Madrid– obligó a Neruda a abandonar su domicilio. En los combates de la guerra civil quedó parcialmente destruido aquel símbolo tanto edificatorio como literario. El edificio situado en la calle Hilarión Eslava se convirtió en cuartel general de las tropas republicanas y el situado en la calle Gaztambide pasó a ser un almacén y una cárcel. La manzana resultó muy dañada por los intensos bombardeos, como muestran antiguas fotografías de los efectos devastadores de la artillería y la metralla. Según el propio Neruda, su casa quedó entre los dos sectores: “De un lado avanzaban moros e italianos... De acá avanzaban, retrocedían o se paraban los defensores de Madrid... Por las paredes había entrado la artillería... Las ventanas se partieron en pedacitos... Restos de plomo encontré en el suelo, entre mis libros...”. Pocas líneas después describe lo que ocurrió cuando pudo regresar al barrio: “Me senté mirando los despojos, las manchas de sangre en la estera... Y a través de las nuevas ventanas, a través de los huecos de la metralla... Miré

³⁶ Pablo Neruda, *Antología poética* (selección y prólogo de Rafael Alberti), Madrid, Espasa-Calpe, 1981, p. 99.

³⁷ Rafael Alberti, *Obra Completa* (edición de Luis García Montero), Madrid, Aguilar, 1988, tomo II (1939-1963), p. 581.

³⁸ Neruda, *op. cit.*, nota 36, p. 101.

hacia lejos, más allá de la ciudad universitaria, hacia las planicies, hacia los castillos antiguos... Me pareció vacía España... Me pareció que mis últimos invitados ya se habían ido para siempre..."³⁹.



La Casa de las Flores bombardeada en la guerra civil. Foto de Torre. Archivo Rojo, Ministerio de Cultura.

La conversación entre Pablo Neruda y su amigo Miguel Hernández –que le acompañó como miliciano para rescatar sus libros y objetos más preciados– al regresar a su piso de la Casa de las Flores, destrozado por los intensos bombardeos, recrea con precisión los desastres de la guerra civil, la destrucción de una ciudad atemorizada por el odio del enfrentamiento armado y el hambre, la ruina de un emblemático edificio (renovador en su propuesta arquitectónica y

³⁹ Neruda, *op. cit.*, nota 32, p. 143.

urbanística) y de un vitalista ambiente intelectual, símbolos ambos de un proceso de transformación truncado casi en su inicio:

Por fin llegamos a Madrid. Mientras los visitantes recibían bienvenida y alojamiento, yo quise ver de nuevo mi casa que había dejado intacta hacía cerca de un año. Mis libros y mis cosas, todo había quedado en ella. Era un departamento en el edificio llamado “Casa de las Flores”, a la entrada de la ciudad universitaria. Hasta sus límites llegaban las fuerzas avanzadas de Franco. Tanto que el bloque de departamentos había cambiado varias veces de mano.

Miguel Hernández, vestido de miliciano y con su fusil, consiguió una vagoneta destinada a acarrear mis libros y los enseres de mi casa que más me interesaban.

Subimos al quinto piso y abrimos con cierta emoción la puerta del departamento. La metralla había derribado ventanas y trozos de pared. Los libros se habían derrumbado de las estanterías. Era imposible orientarse entre los escombros. De todas maneras, busqué algunas cosas atropelladamente. Lo curioso era que las prendas más superfluas e inaprovechables habían desaparecido; se las habían llevado los soldados invasores o defensores. Mientras las ollas, la máquina de coser, los platos, se mostraban regados en desorden, pero sobrevivían, de mi frac consular, de mis máscaras de Polinesia, de mis cuchillos orientales, no quedaba ni rastro.

—La guerra es tan caprichosa como los sueños, Miguel.

Miguel encontró por ahí, entre los papeles caídos, algunos originales de mis trabajos. Aquel desorden era una puerta final que se cerraba en mi vida. Le dije a Miguel:

—No quiero llevarme nada.

—¿Nada? ¿Ni siquiera un libro?

—Ni siquiera un libro —le respondí.

Y regresamos con el furgón vacío⁴⁰.

Neruda había escrito en *Las casas perdidas*:

Me asustan las casas que yo habité: tienen abiertos sus compases de espera: se lo quieren tragar a uno y sumergirlo en sus habitaciones, en sus recuerdos. Yo enviudé de tantas casas en mi vida y a todas las recuerdo tiernamente. No podría enumerarlas y no podría volver a habitarlas porque no me gustan las resurrecciones. El espacio, el tiempo, la vida y el olvido, no solo invaden con telarañas las casas y los rincones, sino que trabajan acumulando lo que se sostuvo en ciertas habitaciones: amores, enfermedades, miserias y dichas que no se convencen de su estatuto: aún quieren existir⁴¹.

Casi cuarenta años después recordó en una entrevista para la televisión francesa que aquellos fueron “los grandes días” de su vida. “Era un renacimiento tan espléndido y generoso de la vida creadora española, que nunca vi otro semejante”⁴².

⁴⁰ Neruda, *op. cit.*, nota 32, p. 142.

⁴¹ Pablo Neruda, *Para nacer he nacido*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 227.

⁴² Ian Gibson, *Federico García Lorca*, Barcelona, Grijalbo, 1987, vol. 2, p. 359.

LOS ESPACIOS DE RAFAEL ALBERTI Y MARÍA TERESA LEÓN

Tras su agitada estancia en Ibiza, Rafael Alberti y María Teresa León volvieron a su casa de la calle Marqués de Urquijo, 45 (actualmente 47), de Madrid (piso cercano a la Casa de las Flores). Este edificio resultó también muy dañado por los bombardeos y fue notablemente desvirtuado en la reconstrucción efectuada tras la guerra civil. Sus fachadas (de huecos simplificados y balcones con barandillas metálicas) y la cubierta son muy diferentes a las del edificio original. La calle tiene pendiente descendente hacia el paseo del Pintor Rosales, con su desaparecido quiosco al final. Desde la azotea se divisaba una amplia perspectiva con el parque del Oeste en primer término, frente al edificio, y la sierra de Guadarrama al fondo. “Yo al principio viví en mi casa de Marqués de Urquijo, 45, en la esquina. Vivía en el último piso, en un estudio que había sido de Zuloaga y luego del escultor Sebastián Miranda, que era muy bonito”⁴³. Se trataba de un ático del edificio donde vivieron de manera continuada en el período 1932-1935, con esporádicos regresos posteriores. En el piso vivieron María Oliva Goyri de la Llera, su hija María Teresa León Goyri, Rafael Alberti y una chica de servicio.

María Teresa León se indignó al encontrar la puerta del edificio precintada por un comité anarquista: “Rompimos el precinto y entramos. ¡Qué rabia nos dio! Todo estaba revuelto como cuando entraron los policías y detuvieron a mi madre. Los libros tirados, las plantas secas, las camas volcadas... Empezamos a hacer inventario de lo que faltaba. ¡Qué inteligentes habían sido! Hasta los libros dedicados se llevaron”⁴⁴. Alberti recordó que aquel piso se convirtió también, en años posteriores, en la vivienda de otro componente de la generación del 27: “En el mismo piso de Marqués de Urquijo vivió después Gerardo Diego; allí nació su hija Elena. Creo que solo vivieron un año y medio, pero fíjate que estupenda coincidencia”⁴⁵. Tenía una terraza llena de flores con vistas a la sierra de Guadarrama y allí recibieron a Miguel de Unamuno, Ramón Menéndez Pidal, Pablo Neruda (que tuvo el primer encuentro con Alberti en este piso), Delia del Carril (intelectual argentina y compañera de Neruda en momentos difíciles), Luis

⁴³ José María Velloso, *Conversaciones con Rafael Alberti*, Madrid, Sedmay, 1977, pp. 56-7.

⁴⁴ León, *op. cit.*, nota 24, p. 64.

⁴⁵ María Asunción Mateo, *Rafael Alberti. De lo vivo y lejano*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, p. 222.

calles, pisos de madera, ascensores y calefacción central, todo ello por 300 pesetas mensuales⁴⁷.

Un vecino del edificio, el médico Fernando Cardenal, describe los encuentros con Alberti en la escalera comunitaria –de caracol con mármol blanco– ubicada al fondo del amplio portal, alrededor del hueco de un lujoso ascensor:

De María Teresa no recuerdo nada pero a él sí lo recuerdo porque coincidí con él varias veces en la escalera, ya que nosotros no usábamos el ascensor para subir un solo piso y Alberti, que vivía arriba y salía a pasear los perros, tampoco podía usarlo pues estaba prohibido meter animales en él. Bajaba con dos perros preciosos de color blanco y yo me encontré con él un par de veces. Era un hombre muy guapo, muy elegante, joven, con traje blanco de verano, y yo sabía que era Alberti ya que en casa se hablaba de él muchas veces, aunque yo no sabía muy bien qué hacía⁴⁸.

En el barrio de Argüelles, entre los bombardeos cada vez más intensos, la vida de sus calles proseguía con cierta apariencia de normalidad. Varios tranvías circulaban y algunas tiendas todavía permanecían abiertas. En el artículo “Mi barrio, en ruinas” (26 de diciembre de 1936), al ver las casas destrozadas de Argüelles, el palacio de Liria consumido hasta sus cimientos, aquella sensación de desierto y las simas abiertas por las bombas, María Teresa escribió: “Me duelen tus astillas y tus vidrios en polvo; tus hierros retorcidos, empinados, convulsos, y tus cables. Ya no eres tú, sino tu ruina. Se ha ennoblecido tu arquitectura⁴⁹”.

Fernando Cardenal recuerda sus noches buscando protección en el sótano del edificio:

Los cada vez más frecuentes y más cercanos bombardeos de cañón y de aviación nos aconsejaron pasar las noches en el sótano. También a veces corríamos a él durante el día. Nosotros teníamos, como cada vecino, una habitación o trastero en el sótano, pero como nosotros éramos ocupantes del piso principal teníamos la mejor y más grande habitación del sótano, que era la de la rotonda, que tiene tres ventanitas (que siguen todavía, una al paseo de Rosales, otra al chaflán y otra a la calle Marqués de Urquijo)⁵⁰.

⁴⁷ Pilar de Valderrama, *Sí, soy Guiomar. Memorias de mi vida*, Barcelona, Plaza & Janés, 1981, p. 32.

⁴⁸ Testimonio oral del médico Fernando Cardenal Alcántara. Transcripción y comentarios de Luis de Vicente Montoya. Correo electrónico al autor (13-2-2010) con valiosos detalles, precisos y matizados, de este edificio.

⁴⁹ María Teresa León, *Crónica general de la Guerra Civil*, Sevilla, Renacimiento, 2007, p. 113.

⁵⁰ Nota 48.

El mismo espacio urbano frente al edificio –junto al quiosco de música– que fue el escenario del encuentro de María Teresa León y Rafael Alberti, se convirtió en un lugar de dramáticos enfrentamientos en la primera línea del frente:

Por la mañana había un gran revuelo en el Paseo de Rosales esquina Marqués de Urquijo, y la gente decía que había en el suelo un legionario muerto, que había muerto en el combate de la noche y por la mañana el muerto estaba allí y todos los vecinos iban a verle. A mí no me dejaron acercarme. Luego supe por lo que comentaban las mujeres que habían venido unas milicianas y se reían del muerto. Le colocaron un cigarrillo en la boca y le decían: “¡Anda, a ver si ahora te lo fumas!”⁵¹.



Calle Marqués de Urquijo, 45, en la guerra civil. Foto de Albero y Segovia. Archivo Rojo, Ministerio de Cultura.

Esta cercanía de la línea del frente obligó a evacuar el área: “Aquella zona comenzó a ser peligrosa en noviembre, cuando se estrechó el cerco de Madrid. Abajo, en el quiosco de música del paseo de Rosales, poco más allá, estaban las trincheras. Entonces me marché de allí y fuimos a vivir a la Alianza de Intelectuales Antifascistas, que estaba en un palacio, un palacio incautado que pertenecía al marqués de Heredia Spínola”⁵². Se trata de una casa-palacio

⁵¹ Nota 48.

⁵² Velloso, *op. cit.*, nota 43, p. 57.

estanque. Como hay muchos cuartos, hay muchas puertas de madera oscura, lo que da aire de prisión. Luego viene una línea de cocinas, antecocinas, recámaras y despensas⁵⁵.

En un artículo del diario *ABC*, el periodista describió su interior de “muebles severos, panoplias con armas, recias armaduras... El casón antiguo –con una antigüedad que huele más a vejez que a arqueología–”, y transcribió la explicación de Alberti: “Vivo ahora aquí por las necesidades del momento. Pero, ¿si vieras cómo echo de menos mi azotea alegre, llena de flores y aire de Madrid! Este palacio es de un gusto horrendo. Da la impresión de una casa de huéspedes con pretensiones”⁵⁶. El edificio se convirtió en uno de los focos culturales de la ciudad. La biblioteca de los marqueses tenía más de 20.000 volúmenes, con manuscritos de Lope de Vega, Quevedo, etc. En un despacho del último piso se hallaba la sección de teatro de la Alianza. Luis Cernuda también vivió allí a finales de 1937. Se conserva una ficha –autógrafa y firmada por Alberti– de la Junta de Defensa de Madrid (15 de marzo de 1937) donde consta esta dirección de Marqués del Duero 7 como su domicilio.

La actividad de Alberti fue intensa en el ámbito cultural, en su labor de acogida en el edificio de la Alianza de los intelectuales solidarios que vinieron de diferentes países. Fue director del Museo de Arte Romántico (en el viejo palacio de 1776 del marqués de Vega-Inclán, en la calle San Mateo), colaborador de la revista *El mono azul* y fundador de la revista *Octubre*. Intervino en la organización del II Congreso Internacional de Escritores (con participación de Louis Aragon y Elsa Triolet, Ernest Hemingway [en su obra *¿Por quién doblan las campanas?* describió sus visitas al palacio requisado de la calle Velázquez, 63, sede de las Brigadas Internacionales], Alexis Tolstoi, André Malraux, Nicolás Guillén, Octavio Paz, etc.) y en la salvación de los cuadros del Museo del Prado. Por su parte, María Teresa León dirigió la política teatral dentro del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes; participó en la Alianza de Intelectuales como organizadora, directora de escena y actriz; impulsó las actividades culturales que se llevaron a poblaciones alejadas e incluso al frente de batalla a través de las Guerrillas del

⁵⁵ María Teresa León, *Juego limpio*, Madrid, Visor, 2000, p. 57.

⁵⁶ Robert Marrast, *Prosas encontradas, 1924-1942*, Madrid, Ayuso, 1973, p. 240.

Teatro; e intervino decisivamente en la salvación de obras de arte en Toledo, Illescas, El Escorial y El Prado.

Al anochecer del 16 de noviembre de 1936, la aviación del ejército nacional –con los Junkers de la Legión Cóndor– atacó desde baja altura y de manera sistemática el centro de la ciudad, con lanzamiento sostenido –día y noche– de cientos de obuses por la artillería pesada. Cayeron bombas incendiarias de fabricación alemana sobre los grandes hospitales de Madrid (San Carlos, Provincial y Cruz Roja), en la cubierta del Museo del Prado y sobre sus jardines. Edificios cercanos como la Biblioteca Nacional, la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el convento de las Descalzas Reales, etc., también fueron dañados. Centenares de viviendas resultaron destrozadas y numerosos edificios envueltos por las llamas. Se conservan en la Biblioteca Nacional varias fotografías que muestran los efectos de los bombardeos sobre el Museo del Prado; en ellas pueden verse la sala central con sacos terreros, salas vacías con vidrieras y lucernarios rotos, el suelo lleno de escombros, una bomba incendiaria incrustada en la cubierta de la sala de pintura española de los siglos XV-XVII, etc. María Teresa León recordó, refiriéndose al Prado, que “las ventanas habían sido protegidas por maderas y sacos terreros, la larga sala central era como una calle después de una batalla, la huella de los cuadros manchaba de recuerdos melancólicos las paredes desnudas; hasta la luz que bajaba de las cristaleras rotas era funeralmente triste”⁵⁷.

Estuvieron durante breves períodos en el palacio de El Pardo con el sonido de los cañones como fondo: “Esa primera Navidad de guerra la pasamos en el palacio de El Pardo. Sí, en ese palacio hoy con otro destino [después de la guerra se convirtió en residencia oficial de Franco]. Entonces servía de Cuartel General de las Brigadas Internacionales. Nos habían destinado una habitación de las muchas que, en filas y todas iguales, forman el palacio”⁵⁸.

⁵⁷ León, *op. cit.*, nota 24, p. 234.

⁵⁸ León, *op. cit.*, nota 24, p. 194.

A causa de los destrozos ocasionados por los bombardeos en la casa de Marqués de Urquijo 45 tuvieron que trasladarse a un piso de la calle Velázquez. El piso fue requisado al arquitecto Luis Gutiérrez Soto y proporcionado por la Junta de Alojamiento⁵⁹. Este conocido arquitecto tuvo que refugiarse en una finca de Torrelodones y posteriormente en la embajada de México.



Imagen izquierda: Calle Marqués del Duero, 7, Madrid. Imagen derecha: Calle Velázquez, 53, 55 y 57, Madrid. Fotos del autor (2005 y 2009).

En una larga conversación con José Miguel Velloso, en Italia, Alberti manifestó:

Después de vivir en la Alianza, aunque seguí yendo, tomé un piso en Velázquez, número 53, y allí me llevé las cosas que pude salvar de Marqués de Urquijo, de mi casa bombardeada, y algunos de los libros que me quedaban, pues el techo estaba destrozado, había llovido y los libros estaban estropeados. Pero logré salvar muchas cosas. Yo tenía unos retratos preciosos de Bécquer, del hermano de Bécquer, que me había regalado el poeta andaluz Fernando Villalón, y las cosas que pudimos sacar las pasamos a la calle de

⁵⁹ Prado, en *op. cit.*, nota 35 (p. 274), escribe: “En 1939 María Teresa y su marido, aún en Madrid, se trasladaron a la calle Velázquez, a la casa del arquitecto Luis Gutiérrez Soto, que había sido requisada”. Correo electrónico de Benjamín Prado al autor sobre el origen de estos datos (15-6-2009).

Velázquez. Allí teníamos un Gutiérrez Solana extraordinario, porque María Teresa salvó toda la obra de Gutiérrez Solana que estaba en el frente de Vallecas⁶⁰.

En el libro *Unos pocos amigos verdaderos*, con prólogo de Rafael Alberti, el escenógrafo Santiago Ontañón también cita este traslado de Alberti a Velázquez 53⁶¹. Su viuda, María Asunción Mateo, indicó que el conocido poema “A galopar” fue escrito, pensando en la caballería republicana, en la citada casa del edificio de Velázquez 53⁶².

¡A galopar,
a galopar,
hasta enterrarlos en el mar!⁶³

Sin embargo, el diplomático chileno Carlos Morla Lynch, cuyas casas fueron en aquellos años notables centros culturales de debate sobre literatura e incluso arquitectura moderna⁶⁴, escribió en su libro *España sufre*, en una anotación hecha el 26 de febrero de 1939:

Salgo en el coche... Voy a la Alianza de Intelectuales para ofrecerle refugio —en caso necesario— a Santiago Ontañón y Rafael Alberti.

No encuentro a quien busco en la Alianza de Intelectuales, pero me recibe el secretario, muy amable, que despacha en un sótano. Telefona y voy a Velázquez 57, donde viven Alberti y otros.

¡Qué van a querer que se termine la guerra! Alberti vive ahora en una casa preciosa, moderna, elegante, con una terraza magnífica.

Aparecen Ontañón y Alberti. Están gordos los dos. María Teresa León, delgada, bastante guapa, con el cabello rubio y blanco en partes.

—Sabéis a qué vengo, les digo.

Sí. Lo saben. Tienen noticias de que Francia reconocerá a Franco el lunes. Da la impresión de que se van. Pero me dicen que solicitarán asilo para algunos amigos

⁶⁰ Velloso, *op. cit.*, nota 43, pp. 57-8. Alberti también se refiere a este piso en “Madrid, capital de la gloria” (capítulo adelantado de *La arboleda perdida*, nota 3), en *El País*, Madrid, 22 de febrero de 1987, p. 17; posteriormente publicado en Rafael Alberti, *Obras completas. Prosa II. Memorias* (dirección de Pere Gimferrer y edición de Robert Marrast), Madrid, Seix Barral, 2009, pp. 840-4.

⁶¹ Ontañón y Moreiro, *op. cit.*, nota 31, p. 189.

⁶² Rafael Alberti, *Antología comentada* (selección, introducción y notas de María Asunción Mateo), Madrid, Ediciones de la Torre, 1990, vol. 2, p. 31.

⁶³ Alberti, *op. cit.*, nota 37, tomo I (1920-1938), p. 689.

⁶⁴ Carlos Morla Lynch, *En España con Federico García Lorca (Páginas de un diario íntimo, 1928-1936)*, Sevilla, Renacimiento, 2008, p. 512. Fragmento de la anotación con fecha 26 de enero de 1936: “En casa, vienen a almorzar Delia del Carril, Antonio de las Heras y Pablo Neruda. Se produce una violenta discusión sobre arquitectura moderna. Sobre el tapete se lanzan los nombres de Le Corbusier y Gaudí. Vivacidad y criterio seguro de Robertito Matta en la discusión”. Roberto Matta, pintor y arquitecto, era sobrino de los Morla.

intelectuales, especialmente para Vicente Aleixandre que está tan enfermo siempre. Quedan pocos en Madrid.

Me llevan a otro salón donde hay más gente, me sirven manzanilla y me dan una revista de la Delegación de Propaganda y de la Alianza de Intelectuales Antifascistas⁶⁵.

María Teresa León también evocó esta reunión con Carlos Morla, “cariñoso y casi balbuciente”, que les comunicó que la guerra había terminado y les ofreció un asilo que ellos rechazaron: “Cuando aquella mañana Carlos Morla llegó a nuestra casa de la calle Velázquez, el encargado de borrar de las pizarras de la vida las horas hermosas de los hombres había pasado su mano inexorable sobre varios años del más feliz momento de la inteligencia española”⁶⁶. Según otra anotación de Morla, del 28 de febrero de 1939, Ontañón, Alberti y León salieron de Madrid el día anterior, es decir, al día siguiente del encuentro descrito en el piso. Tras su partida, Alberti envió una carta de agradecimiento a Morla. Miguel Hernández –que tenía a su mujer en Alicante– también recibió consejo del diplomático sobre su asilo.

En una comprobación detallada de la numeración de estos edificios⁶⁷ en aquellos años (1935-1939) se ha podido constatar, tanto por los datos del empadronamiento municipal quinquenal de habitantes de diciembre de 1935⁶⁸, como por las declaraciones juradas de porteros y vecinos en abril de 1939⁶⁹ y por

⁶⁵ Carlos Morla Lynch, *España sufre. Diarios de guerra en el Madrid republicano, 1936-1939*, Sevilla, Renacimiento, 2008, p. 715.

⁶⁶ León, *op. cit.*, nota 24, pp. 334-5.

⁶⁷ En los expedientes de estos edificios (con memorias, planos y documentación municipal) que se conservan en el Archivo de la Villa de Madrid, aparecen algunos documentos con los números 53, 53 duplicado e incluso 53 triplicado. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que en una nota de un Inspector de Servicio, con fecha 21-2-1932 y con la firma del Teniente de Alcalde, ya se manifiesta la citada irregularidad: esta finca “tiene el número 53, aunque actualmente las dos casas inmediatas posteriores también figuran con el mismo número, indebidamente, a juicio de esta Inspección”. Por tanto, se trata de una nota redactada siete años antes de la visita de Carlos Morla a Velázquez 57.

⁶⁸ Se han comprobado los datos que constan para estos edificios (números 53, 55 y 57) en los extractos del Empadronamiento municipal quinquenal de habitantes (de diciembre de 1935) del Ayuntamiento de Madrid (República Española), distrito de Buenavista, en el barrio del Marqués de Salamanca. En estos extractos figuran los datos precisos (en la calle Velázquez, número 57) de las familias de Luis Gutiérrez Soto (ático derecha), Pedro Muñoz Seca (tercero derecha), Juan Antonio Gamazo Abarca (principal), etc.

⁶⁹ Declaración jurada (5-4-1939, ante el juez militar de Porteros) de Aureliano Gil Batalla, portero del número 57 de la calle Velázquez desde el 13-10-1933. En un anexo constan los nombres de 5 inquilinos detenidos, desaparecidos y supuestos asesinados, y el saqueo de 14 pisos. Entre ellos, detalla: “Piso 6.º derecha.- D. Luis Gutiérrez Soto.- Los objetos que de este domicilio

las numerosas referencias de hemerotecas y libros escritos en esos años, que su numeración se ha mantenido. En el citado padrón de habitantes de Madrid de 1935 ya consta Luis Gutiérrez Soto con datos muy precisos. Asimismo, en las hemerotecas aparecen varias referencias concretas a este edificio de Velázquez 57 –propiedad del influyente y potentado conde de Gamazo– y a varios de sus residentes⁷⁰.

Alberti (como Neruda) no era muy preciso en sus recuerdos sobre la ubicación concreta de sus pisos⁷¹. Sin embargo, llama la atención la gran diferencia entre un tercer piso que él citó y un ático con una amplia terraza –en un edificio compuesto por semisótano, planta baja y siete plantas superiores–, además de la propia diferencia entre los números 53 y 57 de la calle Velázquez. Resulta extraño que también se pudiera confundir de numeración su amigo Santiago Ontañón, protagonista directo de la reunión que citó Morla en la calle Velázquez, donde ubicó como domicilio de Alberti el número 53.

Por otra parte, Carlos Morla también indicó en su anotación del 5 de diciembre de 1936 la detención de seiscientas personas en la Legación de Finlandia, en Velázquez 57, cuando en realidad –y según prácticamente todos los

desaparecieron fueron incautados por las Milicias de la Agrupación Socialista Madrileña, Fuencarral 103” (Archivo Histórico Nacional. Causa General, 1353, Expediente 4).

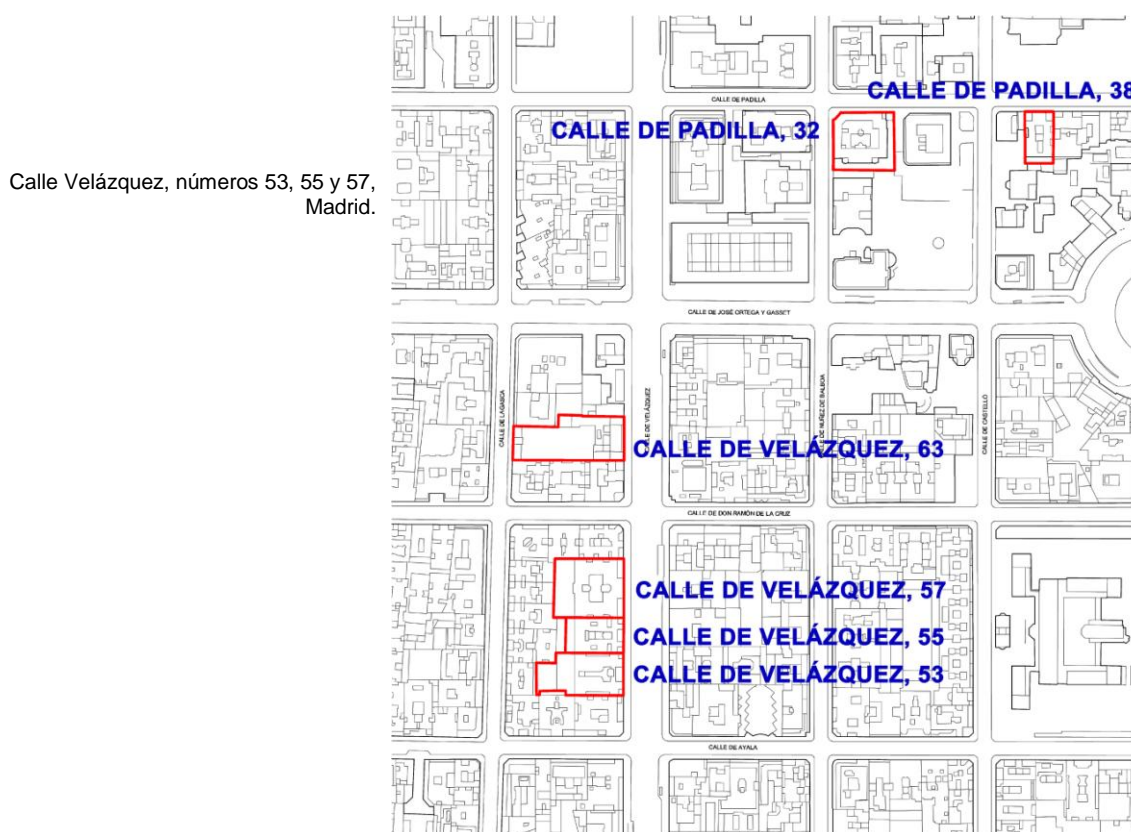
Declaraciones juradas (5-4-1939) de Eduardo Figueras Arizcun, de la banca, inquilino del piso 5.º del número 57 de la calle Velázquez desde el 15-12-1932, y de Juan Pasqual del Pobil Ametller, ingeniero industrial, inquilino del piso 1.º del número 57 de la calle Velázquez desde el 15-12-1932. En un anexo constan los nombres de 5 inquilinos detenidos, desaparecidos y supuestos asesinados y el saqueo de 14 pisos. Entre ellos se cita el piso 6.º derecha de Luis Gutiérrez Soto: “La sirvienta Antonia Calzas López, del Sr. Gutiérrez Soto, puede ampliar detalles de lo ocurrido en el piso sexto derecha” (Archivo Histórico Nacional. Causa General, 1353, Expediente 4).

⁷⁰ En varias notas de prensa de los diarios *ABC* (27-12-1935, 8-1-1936, 4-2-1936 y 17-4-1936) y *La Vanguardia* (17-4-1936), de finales de 1935 e inicios de 1936, aparecen datos de Pedro Muñoz Seca y su familia, y de Germán y Manuel Gamazo Arnús, con sus domicilios respectivos en el número 57 de la calle Velázquez, coincidentes con los datos del citado Empadronamiento municipal de 1935. Juan Antonio Gamazo Abarca, conde de Gamazo (una extensa familia de la élite político-económica castellana, de procedencia rural, con traslados posteriores a Valladolid y Madrid) y uno de los mayores capitalistas de España, vivió en el piso principal con su mujer, Marta Arnús Gayón, seis hijos, una institutriz alemana y seis sirvientes/as. La familia Arnús participó en las operaciones inmobiliarias de los Ensanches de Barcelona y Madrid (Evaristo Arnús fue uno de los banqueros y empresarios catalanes más relevantes de la segunda mitad del siglo XIX).

⁷¹ Como su referencia a la calle Campagne-Première (calle cercana, pero no precisa), en lugar de Notre-Dame-des-Champs, número 115, de su breve exilio en París. También confundió en *La arboleda perdida* (nota 3) un sexto con un noveno piso en el edificio de la avenida Pueyrredón, 2471, de Buenos Aires.

testimonios escritos y orales— estaba situada en Velázquez 55, quizá con algún piso en el edificio contiguo.

Teresa Sánchez Alberti acompañó a su tío Rafael —tras su largo exilio— a una clínica dental ubicada en Velázquez 55. Alberti le indicó que en aquel lugar de la ciudad había vivido al final de la guerra civil, sin que se pueda llegar a una mayor precisión sobre la ubicación concreta de la vivienda. Su viuda, María Asunción Mateo, no tenía referencias de este piso⁷², aunque sí de la vivienda de la calle Marqués de Urquijo (en 1990 el Ayuntamiento de Madrid colocó una placa en la parte inferior de la fachada del edificio).



Al preguntarle a la actual propietaria (Sra. Sarasola) del tercer piso del número 53 —citado por Alberti, Ontañón y Mateo— si Alberti vivió allí en 1939, la señora respondió de manera correcta pero evasiva: “algo me suena, pero no vale la pena”. Conocía algunos datos precisos de los sucesos en la Legación de Finlandia y de Luis Gutiérrez Soto, como su proyecto del edificio número 57 y su

⁷² Al preguntarle directamente sobre este edificio del número 53, con la fotografía de su fachada principal, me respondió que no tenía referencias del mismo (encuentros con fechas 26-2-2009 y 13-4-2009 en la Fundación Alberti).

vivienda en la calle Padilla 32, pero insistió en que no valía la pena hablar más de ello⁷³. El escritor madrileño Alfonso Sastre, refugiado también en Velázquez 57 cuando tenía diez años de edad –sufrió la experiencia de los bombardeos y el hambre en la ciudad–, tampoco pudo aportar información más concreta⁷⁴.

Existe una fotografía, tomada por David Seymour (*Chim*) y publicada el 17 de marzo de 1939 en la revista *Regards* –semanario vinculado al Partido Comunista Francés–, con Rafael Alberti, María Teresa León y otras dos personas comiendo en la terraza de su piso en Madrid. En el artículo se indica que la foto fue tomada quince días antes, es decir, el 2 de marzo del 39. Este dato resulta aproximado, ya que debe recordarse que salieron del piso de la calle Velázquez –según el testimonio escrito de Morla– el 27 de febrero. Por determinados detalles de la fotografía (pared de obra vista al fondo diferente a la actual que está revocada, aunque los perfiles tubulares, el borde y pieza de remate de la jardinera son similares a los del ático del edificio, aparente serenidad de María Teresa León, numerosos edificios más bajos en el fondo, etc.) no resulta posible confirmar el lugar concreto ni que corresponda a aquellos últimos días caóticos del final de la guerra.

A pesar de estas divergencias, hay varios testimonios escritos y orales (especialmente los de Carlos Morla, Cristina Gutiérrez Soto⁷⁵, Teresa Sánchez Alberti y Benjamín Prado) que permiten deducir con una gran fiabilidad que uno de los espacios habitados por Rafael Alberti en los meses finales de la guerra civil, fue una vivienda del arquitecto Luis Gutiérrez Soto en el ático derecha de un edificio de notable valor arquitectónico proyectado por él.

⁷³ Conversación del autor con la Sra. Sarasola (22-11-2010) en la planta tercera del edificio de la calle Velázquez 53. Un nieto de Francisco Sarasola (la persona que encargó el proyecto del edificio) está casado con una nieta del escritor gaditano José María Pemán.

⁷⁴ Testimonio de Alfonso Sastre: “Yo tenía diez años cuando fuimos ‘evacuados’ a un piso de Velázquez 57, porque nuestro barrio (en Ríos Rosas 14) estaba a muy poca distancia del llamado ‘Frente de Madrid’. ¡No sé nada del tema que usted me plantea!” Correo electrónico al autor (20-7-2009).

⁷⁵ Es muy importante el testimonio de Cristina Gutiérrez Soto, hija del arquitecto, que confirmó en un correo electrónico enviado al autor (19-1-2011) que, según su madre, “parece ser que sí debió vivir Alberti y su mujer, porque se encontraron algunos libros dedicados a este en el piso”. Quiero dejar constancia de mi agradecimiento especial por su gran ayuda en todas las consultas efectuadas.

Este edificio de Velázquez 57 (1932-34) es uno de los mejores ejemplos de arquitectura residencial de Gutiérrez Soto. En su trayectoria profesional creó un tipo de planta de viviendas –con el uso de terrazas como espacio entre el interior de la casa y la ciudad– que se convirtió en un ejemplo para la arquitectura residencial de su época. El edificio pertenece a la primera fase (inicios de los años 30) de su planteamiento plenamente renovador de la tipología de vivienda colectiva, que desarrolló progresivamente y de manera muy prolífica a partir de la posguerra. En este gran solar de 1.778 m² de superficie y forma regular, con 38 metros de fachada a la calle, cabe destacar la organización de la planta con un gran patio central y otros más pequeños; un eje central con los dos núcleos verticales de escaleras y ascensores (uno principal y otro interior, más reducido, con un paso de comunicación); las amplias viviendas principales e interiores a ambos lados, izquierda y derecha; la preocupación por la ventilación e iluminación de las estancias; la utilización del ladrillo rojo visto en los cerramientos exteriores; un cuerpo central saliente plano en unas fachadas de gran rigor formal orientadas al este y al oeste; el portal como área de recepción, estar y recorrido, diseñado y amueblado con lujo de manera similar a un hotel; y el remate superior del edificio con el ático, sin cornisas.



Calle Velázquez, número 57, Madrid. Foto del autor (2010).

En el ático derecha del edificio vivieron Luis Gutiérrez Soto, dos hermanos y su madre. Algunos arquitectos trabajaron en su estudio –ubicado en el semisótano– a partir de 1934. En el tercer piso, puerta derecha, de este inmueble vivió también el escritor Pedro Muñoz Seca (hay una placa conmemorativa en la fachada), jefe superior de administración en la Comisaría de Seguros del Ministerio de Hacienda. Este conocido autor de obras tan destacadas como *La venganza de Don Mendo*, nacido en El Puerto de Santa María y formado en el colegio San Luis Gonzaga junto a Juan Ramón Jiménez, fue detenido por los republicanos el 30 de julio de 1936 en la plaza Cataluña de Barcelona, trasladado a Madrid y fusilado en Paracuellos del Jarama el día 28 de noviembre. Según su nieto, Alfonso Ussía: “Luego vino su muerte simbólica: la destrucción de su biblioteca de Madrid, que hoy sería valiosísima gracias a las primeras ediciones firmadas por Valle-Inclán, Arniches, Lorca o Benavente. La quemaron en el *boulevard* de Velázquez 57 y ardió entera. ¡La cultura! Se quemaron muchas bibliotecas en aquellos tiempos”⁷⁶. También reconoce que “Alberti fue uno de los grandes de la generación del 27, si no el más grande de todos. Un poeta formidable, luminoso, siempre brillado y brillante con el prodigio de la palabra”⁷⁷. Pero Ussía considera que tuvo una actitud pasiva ante las gestiones de su hermano, Vicente Alberti –íntimo amigo del doctor José Muñoz Seca, brillante pediatra portuense de convicciones republicanas–, para salvar la vida de su abuelo Pedro.

Alberti también recordó en *La arboleda perdida* aquel piso del barrio de Salamanca:

Solana consiguió que aceptásemos uno de aquellos cuadros de ramerías peinándose y estirándose las medias a la puerta de un prostíbulo (cuadro maravilloso que no tuvimos tiempo de sacar de Madrid y quedó en casa del arquitecto a quien habíamos alquilado el tercer piso. Dicho arquitecto, conocido, cuando después de haber perdido nosotros Madrid volvió a su casa, en la que habíamos dejado todas nuestras cosas –muebles, biblioteca, cuadros...– no supo, o no quiso, dar cuenta de todo lo que allí había encontrado⁷⁸.

⁷⁶ Alfonso Ussía Muñoz-Seca, [Entrevista de Ada del Moral Fernández], en *Leer*, n.º 176 (octubre de 2006), p. 46.

⁷⁷ Alfonso Ussía Muñoz-Seca, “Ni mu”, en *La Razón*, 1 de septiembre de 2009, p. 11.

⁷⁸ Alberti, *op. cit.*, nota 60, p. 842.

En una conversación de posguerra en el paseo de Recoletos, un familiar de Alberti escuchó casualmente que el arquitecto había encontrado aquellas pertenencias en su piso al finalizar la contienda⁷⁹. En una monografía sobre la vida y obra de Gutiérrez Soto, Miguel Ángel Baldellou señala que, acabada la guerra, el arquitecto y sus familiares “encuentran la casa saqueada y la oficina deshecha”⁸⁰. Por tanto, las diversas versiones sobre la ubicación y el estado del piso en aquellos días de enorme tensión, difieren en algunos aspectos sustanciales.

El edificio contiguo de la calle Velázquez, número 55, fue escenario de los significativos acontecimientos de la Legación de Finlandia⁸¹, un ejemplo más de los desastres de la guerra. El responsable de la Legación se trasladó a San Juan de Luz (Francia) en los primeros días de la contienda. Al frente de la Legación quedó Francisco Cachero, quien se autotituló secretario honorario del Consulado con funciones de encargado de negocios interino de Finlandia en España, cuando en realidad había sido nombrado encargado de los archivos de la Legación. Al poco tiempo buscó personas de su confianza para organizar los diferentes pisos, entre ellos al portero extremeño Julián Chamizo⁸², a quien llegó a presentar como

⁷⁹ Conversaciones con Teresa Sánchez Alberti en tres consultas telefónicas (8-9-2009, 4-10-2010 y 7-2-2011) y en una tarde (21-10-2010), también compartida con Aitana Alberti León y mi esposa Laura, en Velázquez 8 (Madrid). La generosidad de Aitana y Teresa Alberti con el autor en las conversaciones y consultas ha sido extraordinaria.

⁸⁰ Miguel Ángel Baldellou, *Luis Gutiérrez Soto* (Artistas españoles contemporáneos), Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973, p. 66.

⁸¹ Declaración jurada (9-4-1939, ante el juez militar de Porteros) de Gregoria Vidal y Vidal, portera interina del número 55 de la calle Velázquez desde finales de octubre de 1937 (al marchar el portero anterior, su tío, Julián Chamizo). En su declaración consta que “esta finca fue la Embajada de Finlandia, donde habría unos 700 refugiados aproximadamente” (Archivo Histórico Nacional. Causa General, 1354, Expediente 3).

Declaraciones juradas (10-4-1939) de José Guijarro Moreno, peluquero, inquilino del entresuelo B del número 55 de la calle Velázquez desde junio de 1934, y de Nicolás Rubio Pérez, industrial, inquilino del sótano del número 55 de la calle Velázquez desde diciembre de 1933. Hacen constar: “que al asaltar esta embajada fuimos detenidos” (Archivo Histórico Nacional. Causa General, 1354, Expediente 3).

⁸² En el expediente por desafección al Régimen incoado el 20-12-1936, de la Secretaría General de los Tribunales y Jurados Populares, consta la declaración (9-1-1937) de este “conserje de la Legación de Finlandia desde que se hizo hace seis años” y la del testigo Pedro Jato (también domiciliado en Velázquez 55) como evacuado de la carretera del Pardo 3 que vio su detención. El Jurado de Urgencia n.º 1 (juicio 198) falló su absolución y mandamiento de libertad el mismo día, respecto a la acusación de no haber informado a las autoridades de la anomalía que suponía el elevado número de refugiados en el citado edificio (Archivo Histórico Nacional. Causa General, 95, Expediente 37).

cónsul. Para ingresar en aquel edificio –con una supuesta protección diplomática– se tenía que hablar con el citado portero. En su libro *Memorias de un finlandés*, Leopoldo Huidobro, abogado-fiscal de la Audiencia de Madrid, escribió con fecha 15 de agosto de 1939: “Estábamos hacinados. Era un pisito reducido y en cada habitación dormíamos diez o doce. A mediados de noviembre llegamos a ser sesenta o setenta en cada piso”⁸³. Se refiere al piso tercero derecha del edificio. “Eran catorce pisos, y en cada piso setenta refugiados; de modo que sumábamos cerca de mil”⁸⁴. Describió el asalto al edificio, a las cinco de la tarde del 4 de diciembre de 1936, iniciado con el registro de los pisos bajos. Tres horas después llegaron a su piso “cincuenta o sesenta malhechores armados, vestidos con los más caprichosos atuendos, todos de colorines y todos con gorros absurdos en las cabezas”⁸⁵. Relató, además, que “la mayor parte de ellos eran de nacionalidad rusa. Entre ellos venían algunas mujeres, altas y buenas mozas, de tipo eslavo, vestidas de cazadoras y pantalón bombacho, con botas altas como de montar y con el cabello rubio dejado caer graciosamente sobre los hombros rectos. Eran (¿por qué no decirlo?) verdaderamente hermosas y atractivas”⁸⁶. Ya en la noche salieron todos detenidos, en fila india, hacia un gran autobús situado en el portal de la calle Velázquez.

Una vez finalizada la guerra, este abogado-fiscal de la Audiencia de Madrid pudo leer su ficha y encontró en ella un error en su apellido: “Yudovro”, en lugar de “Huidobro”. Este error le salvó muy probablemente la vida: “¡Qué bien hacían los dirigentes socialistas en conservar a sus masas incultas y antiortográficas! ¡Por Dios, que no civilicen demasiado al pueblo, por si acaso organiza otra revolución!”⁸⁷

Las incautaciones organizadas de fincas urbanas a sus legítimos propietarios para gestionar el cobro de sus rentas, los abusos personales para obtener beneficios económicos, las delaciones y conductas turbias –que llegaron

⁸³ Leopoldo Huidobro Pardo, *Memorias de un finlandés*, Madrid, Ediciones Españolas, 1939, p. 132.

⁸⁴ Huidobro, *op. cit.*, nota 83, p. 136.

⁸⁵ Huidobro, *op. cit.*, nota 83, p. 141.

⁸⁶ Huidobro, *op. cit.*, nota 83, p. 141.

⁸⁷ Huidobro, *op. cit.*, nota 83, p. 300.

incluso al asesinato de refugiados, a quienes se ofrecía a cambio de dinero una supuesta salida al exilio francés que acababa violentamente en el inicio del camino—, fueron frecuentes:

Llegó un momento en que fue muy difícil conseguir alimentos para tantas personas, pues los víveres de la tienda del bajo de Velázquez 55 se agotaron. Entonces, el portero Julián Chamizo Morera entró en tratos con la CNT [Confederación Nacional del Trabajo] para que surtiese a la Legación. De esa manera, según testimonios personales, se instaló en los bajos del edificio una especie de economato cenetista, aprovechando locales vacíos, pasillos y patios. El precio de los artículos era el doble de los que regían en Madrid, ya bastante altos por la escasez, y el peso la mitad. Además había una serie de guardias republicanos a los que, teóricamente, había que pagar para proteger el edificio. A las pocas semanas Cachero se presentó en los pisos solicitando a todos los asilados más dinero para garantizar su estancia, anunciando que debían comprometerse a otra derrama más⁸⁸.

El deterioro de los edificios ubicados en este privilegiado barrio de Salamanca aumentó progresivamente por el exceso de refugiados y el colapso de las instalaciones generales:

La mayor parte de la gente no tenía ya dinero y la degradación de los edificios aumentó. No había absolutamente nada para los enfermos ni para los niños, ni leche, ni mermelada, ni frutas, ni carne, ni pescado. Las escaleras estaban habilitadas como lugar de refugio y cada descansillo era una habitación, al tiempo que los sótanos estaban atestados. En los peldaños dormían sobre todo niños, que podían extenderse en ellos. Las tuberías y desagües comenzaron a averiarse, al no haber agua suficiente para evacuar los excrementos de tanta gente, situación para la cual no estaban preparadas las instalaciones. La targea (sic) general de Velázquez 55 llegó a atascarse completamente, por lo que los canalillos reventaron y pronto los bajos no fueron sino una inmensa cloaca de un palmo de profundidad. Algunos asilados pensaron en buscar la avería abriendo todas las atargeas (sic), pero aquello agravó el problema porque se detectó el mayor atasco en la salida de la calle, por lo que resultó inútil remover cascotes dentro de la casa, llena de hedor porque no se podían abrir las ventanas que daban a la calle⁸⁹.

El escritor gallego José Luis Allué-Andrade, domiciliado en este edificio, confirmó que una amiga de la familia recordaba las numerosas personas de derechas con objetos de valor que se refugiaron en él⁹⁰.

La biblioteca de Alberti y María Teresa León, los cuadros de José Gutiérrez Solana (los más importantes fueron rescatados de su casa, en un día de intenso

⁸⁸ Antonio Manuel Moral Roncal, *Diplomacia, humanitarismo y espionaje en la Guerra Civil española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, p. 528.

⁸⁹ Moral, *op. cit.*, nota 88, pp. 529-30.

⁹⁰ Conversación con el autor en el mismo edificio (22-10-2010).

cañoneo, por la acción decidida de María Teresa León con un grupo de milicianos, y trasladados en un camión hasta el edificio de Marqués del Duero 7), de Domínguez Bécquer, Zuloaga y algunas esculturas de Alberto Sánchez, entre otros objetos de gran valor artístico, nunca pudieron ser recuperados por sus propietarios tras partir hacia el exilio. El cuadro de José Gutiérrez Solana evocado por Alberti –regalo de los hermanos Solana–, de “rameras peinándose y estirándose las medias a la puerta de un prostíbulo”⁹¹, también fue recordado por María Teresa León: “Durante algunos meses mostramos a los amigos que llegaban a nuestra casa un cuadro de Gutiérrez Solana. Vivíamos en la calle de Velázquez. El piso nos lo había dado la Junta de Alojamiento de Madrid para remediar el destrozo que las bombas habían hecho en nuestra casa de la calle Marqués de Urquijo. El cuadro dejaba en nuestros ojos un grupo de mujeres con las faldas remangadas mostrando unas medias que les rajaban de colores las piernas”⁹². En *Memoria de la melancolía* señala que no supo dónde fue a parar aquel cuadro de un “mundo de seres inquietantes como sueños”, con “aquellas mujeres de las piernas rayadas de colores, a las que parecía estar viendo desde una ventana, mejor, sorprendiéndolas”⁹³. Este excelente pintor y escritor, con reminiscencias de la pintura negra de Goya, creó numerosas obras de fuerte contenido social –en ambientes sórdidos y con tonos sombríos– sobre las prostitutas del arrabal⁹⁴. Podemos imaginar el caos de aquellos días de huida precipitada de las personas comprometidas con el gobierno republicano y de entrada de las tropas nacionales en Madrid.

En *Capital de la gloria* Alberti hace un apasionado homenaje a los brigadistas internacionales que llegaron a Madrid en los momentos más difíciles para defender la ciudad con gran tenacidad, entusiasmo y –en general– escasa preparación militar, frente al avance de las fuerzas sublevadas. Se conserva la

⁹¹ Alberti, *op. cit.*, nota 60, p. 842.

⁹² León, *op. cit.*, nota 24, pp. 190-1.

⁹³ León, *op. cit.*, nota 24, p. 193.

⁹⁴ El catedrático de Literatura Española Gregorio Torres Nebrera indica, como conjetura, que el citado cuadro pudo ser uno de estos dos: *Mujer vistiéndose* o *La casa del arrabal* (María Teresa León, *Memoria de la melancolía* [ed. a cargo de G. Torres Nebrera], Madrid, Castalia, 1998, nota 272, pp. 296-7). El escritor Luis Martínez de Mingo también considera que pudo tratarse del cuadro *Mujeres vistiéndose* (Gonzalo Santonja [ed.], *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, p. 134).

grabación con sonido directo de la vibrante intervención de Alberti recitando por radio el poema “Defensa de Madrid”, ciudad convertida ya en un símbolo de la resistencia republicana.

Las Brigadas Internacionales tuvieron su sede en un palacio de la calle Velázquez 63, “de cuatro plantas y ático requisado por el comandante Carlos, del V Regimiento y organizado por *Camen* (Giuliano Pajetta)”⁹⁵. La fachada del edificio, que se conserva bien aunque con ligeras modificaciones –especialmente en la planta superior–, aparece en las fotografías de la guerra civil con multitud de banderas, largas pancartas colgadas en sus extremos y grandes retratos de Manuel Azaña y Francisco Largo Caballero:

Venís desde muy lejos... Mas esta lejanía,
¿qué es para vuestra sangre, que canta sin fronteras?
La necesaria muerte os nombra cada día,
no importa en qué ciudades, campos o carreteras⁹⁶.

La mayoría de estos voluntarios evocados por Alberti “no conocían, pues llegaron de noche, ni siquiera el ‘color de los muros’, el aspecto de las calles de nuestra ciudad. No la conocían y –hay que decirlo–, descubriéndose, no llegaron a conocerla nunca, porque antes aún del amanecer de su llegada habían caído a centenares sobre la tierra o en los barrios ensombrecidos del Madrid que venían a defender tan anónimamente”⁹⁷. En el contexto de la ciudad bombardeada y con sus barrios en ruinas, la devastación en calles y casas se agravó todavía más al prolongarse la guerra, en un entorno de severo sufrimiento y gran escasez para toda la población civil y los combatientes.

Por su parte, Juan Ramón Jiménez (Nobel de Literatura de 1956) se trasladó de Velázquez 96 –casa en la que vivió entre 1926 y 1929– al número 38 (antes 34) de la calle Padilla. Este edificio fue proyectado por el arquitecto y ministro Bernardo Giner de los Ríos muy cerca de la vivienda de Luis Gutiérrez Soto. Esta casa de Madrid, que el poeta dejó con todos sus muebles y la biblioteca

⁹⁵ Andreu Castells Peig, *Las brigadas internacionales de la guerra de España*, Barcelona, Ariel, 1974, p. 145.

⁹⁶ Alberti, *op. cit.*, nota 37, tomo I (1920-1938), p. 676.

⁹⁷ Robert Marrast (recopilación y prólogo), *Prosas encontradas*, Barcelona, Seix Barral, 2000, p. 267.

personal al salir al exilio por La Jonquera en agosto de 1936, fue registrada al finalizar la guerra civil por los escritores Félix Ros, Carlos Sentís –longevo periodista y político que ha negado ser uno de los participantes, a pesar de ser reconocido por la cocinera– y Carlos Martínez Barbeito. Se llevaron valiosos manuscritos, libros, fotografías, discos y cuadros (entre ellos un conocido retrato de Juan Ramón, de 1916, pintado por Daniel Vázquez Díaz), parcialmente recuperados con posterioridad por gestiones de Luis Felipe Vivanco y del escritor gaditano José María Pemán, mientras que otros continúan desaparecidos desde entonces.

Hacia una dura posguerra

Entre los arquitectos de la vanguardia madrileña son significativos los casos de Luis Lacasa –que atravesó la frontera francesa a pie y fue internado en el campo de Argelès-sur-Mer–, Manuel Sánchez Arcas, Rafael Bergamín, Carlos Arniches y Martín Domínguez, ya que el destierro supuso para ellos un cambio radical en sus carreras profesionales, el abandono forzado de sus cargos de responsabilidad, la apertura de expedientes de depuración con fuertes sanciones económicas e incluso inhabilitaciones profesionales –para algunos con carácter definitivo–, así como el reinicio de sus actividades laborales en entornos muy distintos, alejados del impulso inicial en la vanguardia racionalista española, a menudo sin reconocimiento de sus títulos profesionales y con una difícil adaptación a los nuevos países.

En algunos casos, como el del arquitecto Luis Gutiérrez Soto –componente también de la vanguardia madrileña–, su orientación política nacionalista y de derechas y su temprana adhesión al régimen vencedor (se alistó como voluntario en el ejército del aire de los nacionales), le facilitó su actividad profesional en proyectos de gran envergadura como el edificio del Ministerio del Aire y en numerosos edificios oficiales y de viviendas. Antes de la guerra proyectó importantes edificios como los cines Callao, Europa, La Flor y Barceló, el conocido

bar Chicote, la piscina La Isla y, en Barcelona, el edificio Fábregas, primer rascacielos de la ciudad. Él mismo reconoció que su manera de pensar en aquellos años coincidía casi en su totalidad con la del GATEPAC, movimiento que siguió de cerca desde un racionalismo moderado, pero al que no se adhirió. Tras la guerra acabó confirmándose como arquitecto del régimen en el estilo neoherreriano planteado por los vencedores. El gran edificio del Ministerio del Aire, actualmente Cuartel General de dicho ejército, ubicado en el lugar que ocupaba la Cárcel Modelo de Madrid y muy próximo a la Casa de las Flores, es el proyecto más representativo del nacionalismo de Gutiérrez Soto en la inmediata posguerra. La relación entre el poder y la disciplina arquitectónica, una constante a lo largo de la historia, se hizo patente en los regímenes autoritarios con una apuesta sistemática por el estilo neoclásico, cuyo carácter solemne y monumental se mostró con contundencia en sus edificios más representativos y se erigió en símbolo de ese poder. No obstante, Gutiérrez Soto terminó abandonando el neoherreriano tras comprobar en un viaje a América del Sur y Estados Unidos el anacronismo de aquella arquitectura.

Desde el final de la guerra hasta los inicios de los años cincuenta se vivió un período de penuria de materiales de construcción, de gran escasez de inversiones y de adaptación a una arquitectura tradicional, nacionalista, en un estilo influido por las tendencias de la arquitectura nacional de Alemania. Se confrontó una nueva arquitectura estatal española, que se postulaba acorde con los valores tradicionales y del régimen victorioso de Franco, con la arquitectura moderna asociada a la época republicana. Asimismo, en la primera etapa de la posguerra tendió a potenciarse lo rural frente a lo urbano. El mundo agrícola fue idealizado en sus aspectos más tradicionales por su gran arraigo en España, frente a una ciudad industrial que había sido más proclive a la introducción entre sus obreros de las derrotadas ideas marxistas y anarquistas.

En un contexto de escasez de hierro y hormigón se promovió el retorno a las técnicas y materiales tradicionales, que se consideraban más acordes con los valores eternos de la nación, frente a los de producción industrial que seguían una corriente internacional. El escritor Ernesto Giménez Caballero, coetáneo de la

generación del 27, llegó incluso a teorizar sobre los valores de los propios materiales, ensalzando la histórica piedra del imperio romano, la pizarra germánica introducida por Felipe II y el ladrillo autóctono tradicional, cuya combinación en los edificios de la nueva arquitectura española simboliza la unión de las clases sociales en contraposición al cemento “gris, de la clase única, de la nivelación y aplastamiento de toda jerarquía”⁹⁸.

Así como Rafael Alberti simbolizó en su peregrinaje el destierro de su generación, Vicente Aleixandre (Nobel de Literatura de 1977) fue el ejemplo del exilio interior. Su mítica casa del número 3 de la calle Velingtonia –nombre posteriormente cambiado por el de Vicente Aleixandre–, en el distrito madrileño de Chamberí, es otro espacio que constituye un símbolo de la generación del 27. Un símbolo del exilio interior, especialmente en los difíciles años de la posguerra, y un ejemplo de la sostenida dignidad de su propietario. En esa casa, que –salvo en los años de la guerra– habitó Aleixandre desde 1927 hasta su muerte, tuvieron una cálida acogida numerosos escritores más jóvenes. Allí se reunieron con él amigos como García Lorca, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Pablo Neruda, Miguel Hernández y numerosos escritores desde la posguerra hasta la transición. Altolaguirre escribió en *El caballo griego*:

En casa de Vicente Aleixandre nos reuníamos casi todos los días. Allí se planeaban revistas, se ordenaban libros, nos poníamos de acuerdo. Federico era en aquella casa lo esperado, lo que se recuerda, quien dominaba cuando estaba presente. En el salón de aquella casa él tocaba el piano: valsos antiguos deliciosos o canciones del pueblo⁹⁹.

Es una casa de tres plantas, en una parcela de 750 m², que tiene un jardín de chopos con un cedro que plantó el propio poeta. Se ubica en el Parque Metropolitano, en una colonia de viviendas al final de la calle Reina Victoria y próxima a la Ciudad Universitaria. Durante la defensa de Madrid quedó situada muy cerca del frente y sufrió graves daños por los bombardeos aéreos y de artillería. Solo resistieron sus paredes, ya que la cubierta fue destruida y en lo que

⁹⁸ Ernesto Giménez Caballero, *Madrid nuestro*, Madrid, Vicesecretaría de Educación Popular, 1944.

⁹⁹ Manuel Altolaguirre, *El caballo griego. Reflexiones y recuerdos (1927-1958)*, Madrid, Visor, 2006, p. 135.

eran puertas y ventanas quedaron grandes boquetes. Cuando la zona fue evacuada, Aleixandre se refugió en una casa de sus tíos en la calle Españoleta, 16. Al cabo de unas semanas el frente quedó estabilizado y el poeta regresó a su casa para intentar recuperar algunas pertenencias; le acompañaba Miguel Hernández, que le consiguió un salvoconducto. Hernández tiró con dificultad de un carro de mano, con Aleixandre subido encima debido a su delicado estado de salud por una tuberculosis renal. Al llegar encontraron muchos libros destrozados, quemados o con las hojas arrancadas. Pudo recuperar algunos objetos personales y muy pocos libros, entre ellos las primeras ediciones de su obra *Pasión de la tierra* y el de *Canciones* dedicado por Lorca.

Rafael Alberti regresó del exilio en un vuelo de Roma a Madrid el 27 de abril de 1977, casi tres meses después de la inesperada muerte del arquitecto Gutiérrez Soto. Finalizó un largo destierro de 38 años: breve en París, de más de 23 años en Argentina y de casi 14 en Italia. Buenos Aires fue para él una ciudad esencial, evocada también con frecuencia por María Teresa León: “Sí, quiero a Buenos Aires. Esta es una declaración de amor, no sé si correspondido, pero por mi parte sí que lo es. Algunas veces confundo los nombres y digo: Voy a Buenos Aires o vivo en Buenos Aires. Con frecuencia echo a andar por Santa Fe, o por aquella calle de Las Heras, sombreada de árboles, o subo por Pueyrredón”¹⁰⁰.

La guerra civil española supuso un intenso trauma de difícil superación. Los enfrentamientos encarnizados en la ciudad de Madrid, en otros frentes y en la batalla del Ebro alcanzaron una enorme repercusión internacional en el preludio de la segunda guerra mundial. Más de setenta años después de su finalización, las nuevas generaciones han podido analizar con mayor serenidad y perspectiva los orígenes y consecuencias de aquel terrible enfrentamiento, con el objetivo de que nunca más se vuelva a repetir.

Este recorrido por los tristes avatares de la guerra civil en Madrid surgió tras numerosas consultas en archivos y hemerotecas, conversaciones con diversas personas y repetidas visitas a los edificios de la calle Velázquez, 53, 55 y 57, para intentar descifrar un enigma: ¿Dónde estuvieron realmente y a quién miran en la

¹⁰⁰ León, *op. cit.*, nota 24, p. 381.

actualidad, tantos años después de aquellos acontecimientos dramáticos, las mujeres pintadas por José Gutiérrez Solana, peinándose y estirándose las medias a la puerta de un prostíbulo?

Fuentes y bibliografía

- AA. VV., *Manuel Sánchez Arcas, Arquitecto*, Madrid, Fundación Caja de Arquitectos / Fundación COAM (colección Arquíthemas, núm. 12), 2003.
- ALBERTI, Aitana, *La arboleda compartida*, Madrid, Colección sur, 2009.
- ALBERTI, Rafael, *La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral, 1986.
- “Madrid, capital de la gloria”, en *El País*, Madrid, 22 de febrero de 1987, p. 17.
- Obra Completa* (edición, introducción, bibliografía y notas de Luis García Montero), Madrid, Aguilar, 1988.
- Antología comentada* (selección, introducción y notas de María Asunción Mateo), Madrid, Ediciones de la Torre, 1990.
- Obras completas. Prosa II. Memorias* (dirección de Pere Gimferrer y edición de Robert Marrast), Madrid, Seix Barral, 2009.
- ALEIXANDRE, Vicente, “Luis Cernuda, en la ciudad”, en *La caña gris*, núm. 6-8 (1962), Valencia.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel, *El caballo griego. Reflexiones y recuerdos (1927-1958)*, Madrid, Visor, 2006.
- BALDELLOU, Miguel Ángel, *Luis Gutiérrez Soto (Artistas españoles contemporáneos)*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973.
- BOHIGAS, Oriol, *Arquitectura española de la Segunda República*, Barcelona, Tusquets, 1970.
- CASTELLS, Andreu, *Las brigadas internacionales de la guerra de España*, Barcelona, Ariel, 1974.
- CELAYA, Gabriel, *Poesía y verdad. Papeles para un proceso*, Barcelona, Planeta, 1979.
- COLINAS, Antonio, *Rafael Alberti en Ibiza*, Barcelona, Tusquets, 1995.

- CORTÁZAR, Julio, *Imagen de John Keats*, Madrid, Alfaguara, 1996.
- FOGO, Joan Carles, *Los espacios habitados de Rafael Alberti*, Cádiz, Fundación Alberti, 2009.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando, *La casa popular en España*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- GARCÍA MONTERO, Luis, "La poesía de Rafael Alberti", en *Poesía 1920-1938*, Madrid, Aguilar, 1988, pp. 31-133.
- GIBSON, Ian, *Federico García Lorca*, Barcelona, Grijalbo, 1987.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Madrid nuestro*, Madrid, Vicesecretaría de Educación Popular, 1944.
- GÓMEZ, Ramón, *Qué son los exiliados*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1977.
- GONZÁLEZ, Ángel, *El grupo poético de 1927*, Madrid, Taurus, 1978.
- HUIDOBRO, Leopoldo, *Memorias de un finlandés*, Madrid, Ediciones Españolas, 1939.
- JACKSON, Gabriel, *La República española y la guerra civil*, Barcelona, Grijalbo, 1976.
- LACASA, Luis, *Artículos y conferencias* (copia enviada al autor por Amaya Lacasa Sancha, hija del arquitecto).
- LEÓN, María Teresa, *La Historia tiene la palabra (Noticia sobre el Salvamento del Tesoro Artístico)*, Madrid, Hispamerca, 1977.
- Memoria de la melancolía*, Barcelona, Bruguera, 1979.
- Memoria de la melancolía* (edición a cargo de Gregorio Torres Nebrera], Madrid, Castalia, 1998.
- Juego limpio*, Madrid, Visor, 2000.
- Crónica general de la Guerra Civil*, Sevilla, Renacimiento, 2007.
- MACÍAS, Sergio, *El Madrid de Pablo Neruda*, Madrid, Tabla Rasa, 2004.
- MARRAST, Robert, *Prosas encontradas, 1924-1942*, Madrid, Ayuso, 1973.
- (recopilación y prólogo), *Prosas encontradas*, Barcelona, Seix Barral, 2000.
- MATEO, María Asunción, *Rafael Alberti. De lo vivo y lejano*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996.

- MONTOLIÚ, Pedro, *Madrid en la Guerra Civil. Los protagonistas*, Madrid, Sílex, 1999.
- MORAL, Antonio M., *Diplomacia, humanitarismo y espionaje en la Guerra Civil española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.
- MORLA, Carlos, *En España con Federico García Lorca (Páginas de un diario íntimo, 1928-1936)*, Sevilla, Renacimiento, 2008.
- España sufre. Diarios de guerra en el Madrid republicano, 1936-1939*, Sevilla, Renacimiento, 2008.
- NEIRA, Julio, “La arboleda podada”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 721-722, julio-agosto de 2010, AECl, pp. 226-239.
- NERUDA, Pablo, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1975.
- Para nacer he nacido*, Barcelona, Seix Barral, 1978.
- Antología poética* (selección y prólogo de Rafael Alberti), Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- ONTAÑÓN, Santiago, y José María Moreiro, *Unos pocos amigos verdaderos*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.
- PRADO, Benjamín, *Los nombres de Antígona*, Madrid, Santillana, 2001.
- “Rafael Alberti: a la caza del poeta rojo”, en *El País*, 2 de julio de 2010, p. 27.
- ROZAS, Juan Manuel, *La generación del 27 desde dentro*, Madrid, Istmo, 1987.
- SÁNCHEZ ARCAS, Manuel, “La defensa de Madrid”, en AA. VV., *Milicia Popular. Diario del 5.º Regimiento de Milicias Populares* (año I, n.º 67; Madrid, 11 de octubre de 1936), Barcelona, Hacer, 1977, p. 3.
- SANTONJA, Gonzalo (ed.), *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.
- SORIA, Georges, *Guerra y Revolución en España (1936-1939)*, Barcelona, Grijalbo, 1978.
- TAMAMES, Ramón, *La República. La Era de Franco*, Madrid, Alianza / Alfaguara, 1977.
- TORRES, Gregorio, *Los espacios de la memoria (La obra literaria de María Teresa León)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1996.
- URRUTIA, Ángel, *Arquitectura española del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2003.

USSÍA, Alfonso, [Entrevista de Ada del Moral Fernández], en *Leer*, n.º 176 (octubre de 2006), p. 46.

—“Ni mu”, en *La Razón*, 1 de septiembre de 2009, p. 11.

VALDERRAMA, Pilar de, *Sí, soy Guiomar. Memorias de mi vida*, Barcelona, Plaza & Janés, 1981.

VELLOSO, José María, *Conversaciones con Rafael Alberti*, Madrid, Sedmay, 1977.

9

ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD, O LA REALIDAD DE LA FICCIÓN: MONTERREY A TRAVÉS DE LA MIRADA DE NARRADORES Y POETAS

José Manuel Prieto González

Monterrey, capital del Estado de Nuevo León (México), es una ciudad periférica en el ámbito latinoamericano, y ello es válido tanto en términos geográficos como de creación literaria. Puede que la mayoría de sus narradores y poetas –de ayer y de hoy– no haya alcanzado reconocimiento internacional (a veces ni siquiera nacional), pero esos escritores han venido desarrollando un trabajo honesto que, en lo que se refiere al conocimiento de la propia ciudad, aporta una mirada crítica inestimable, tanto o más necesaria que la del investigador científico. Mi objetivo no es juzgar la calidad literaria de esa obra, sino servirme de ella para entender mejor la ciudad y las interacciones sociales que en ella se dan, para capturar lo fugaz y fragmentario de la realidad de lo urbano que la sociología formal no puede lograr.



Localización geográfica de Monterrey en relación a los ámbitos regional-latinoamericano y nacional respectivamente.
Imagen: elaboración propia.

El interés se centra en el Monterrey que es visto por narradores y poetas a través de sus calles y espacios públicos. A partir de ahí cabe plantearse diversos problemas: identidades, mentalidades, culturas..., indagando acerca de las especificidades de lo regiomontano en el doble contexto mexicano y latinoamericano; por ejemplo, los efectos que se derivan de la condición fronteriza de la ciudad, de su cercanía con Estados Unidos en general y con Texas en particular. Pero eso no es todo, porque este trabajo surge en un momento histórico preciso que no quiero eludir: el de la celebración del Bicentenario de la independencia de varias repúblicas latinoamericanas, México entre ellas. Algunos países han señalado entre los objetivos fundamentales de esa conmemoración el debate y reflexión acerca de los logros obtenidos en estos 200 años en materia de democracia¹. Como ámbito preferencial de expansión y desarrollo de la civilización, la ciudad es el medio que ofrece más claves tanto para calibrar esos logros –en términos de igualdad de oportunidades, inclusión del *otro*, etcétera– como para detectar los obstáculos que impiden avanzar. En su conocimiento, la ciudad es solidaria de múltiples aproximaciones; en este caso se apuesta por la literatura, porque la literatura “sirve a la vida como un medio más para que el hombre aprenda a conocerse a sí mismo y a conocer a los otros”².

En términos metodológicos parto de la fundamental distinción que propusiera Henri Lefebvre entre *la ciudad* y *lo urbano*. Por *ciudad* se entiende un sitio, un lugar que acoge una serie de construcciones e infraestructuras que dan servicio a una población relativamente numerosa; remite, por tanto, a cuestiones arquitectónicas y urbanísticas. Lo *urbano* es otra cosa: apela a lo social y antropológico; no es la ciudad, sino el espacio social (espacio urbano) donde se

¹ Este trabajo es resultado de la ponencia presentada por el autor al XXXIII Encuentro RNIU (Red Nacional de Investigación Urbana de México) que, bajo el tema “Independencia, Democracia y Procesos Urbanos”, se llevó a cabo entre el 25 y el 27 de octubre de 2010 en Barranquilla (Colombia), en las instalaciones de la Universidad del Norte. Dicha ponencia, que llevó por título “Entre ficción y realidad, o la realidad de la ficción: calles y espacios públicos de Monterrey a través de la mirada de narradores y poetas”, fue presentada en la mesa de trabajo dedicada a “La ciudad latinoamericana en la literatura, el cine y el arte”.

² Gisella L. Carmona, *Mundos reales e imaginarios. Interpretaciones a Alfonso Reyes*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2006, p. 194.

genera la vida urbana³. Aquí se prestará atención tanto al drama urbano como al marco escénico donde ese drama acontece.

Monterrey: de la mítica ciudad heroica a la metrópoli hostil

Hay quien, con un sentido irónico y provocador, ha aludido a los ‘inconvenientes’ que supone crear ciudades literarias a partir de ciudades “sin chiste”⁴. ¿Es Monterrey una de esas ciudades? Más de uno –foráneo, por supuesto– pensará que sí. De hecho, esta ciudad comparte con otras del norte de México, como Torreón, algunos de esos ‘obstáculos’. El prestigio industrial asociado tradicionalmente a Monterrey ha conllevado, en contrapartida, el estigma de ciudad fea, gris, dura, agresiva, sucia, contaminada... El hecho de no haber tenido un pasado colonial esplendoroso, al modo de otras ciudades mexicanas, la privó también de tesoros y bellezas arquitectónicas de esa época. Su clima duro y extremo podría ser otro elemento ‘desincentivador’. A ello cabría añadir muchos estereotipos culturales relacionados con su condición provinciana en general (la provincia ha cargado siempre con la marca de una cierta incapacidad, de un ‘querer y no poder’) y norteña en particular (“bárbaros del norte”). Pero no podemos quedarnos en la apariencia. Lo industrial no denota solo experiencias ambientales negativas (humos contaminantes, malos olores), sino que puede provocar vivencias placenteras: el olor a galletas recién hechas o a cebada malteada que a menudo inunda las calles aledañas a las fábricas que lo producen (Gamesa, Cervecería) puede resultar grato a mucha gente y estimular la imaginación de múltiples maneras. Aparte de esto, “¡cuántas historias somos

³ Manuel Delgado, *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 11.

⁴ Francisco José Amparán, “La invención de la ciudad: el caso de Torreón”, en Eduardo Antonio Parra (comp.), *Ciudad y Memoria*, Monterrey, Consejo para la Cultura de Nuevo León, 1997, pp. 216-222, p. 218.

capaces de crear con tan solo caminar por una calle desierta por la madrugada, sabiéndonos a merced de otros de nuestra misma especie!”⁵.

Es evidente que algo tan arraigado y determinante en Monterrey como la cultura empresarial y de trabajo⁶, los valores productivos, ha tenido consecuencias en una época como la nuestra en la que se manifiesta una “reducción innegable del espíritu” y una “disminución de la poesía”, entre otras cosas porque la prisa, el pragmatismo y la necesidad de no perder tiempo terminan anulando el pensamiento y el placer⁷. Por poesía cabe entender aquí un acto de aprehensión o reconocimiento de lo profundo de las cosas que trasciende la realidad aparente. Es en el ejercicio de ese acto poético cuando una calle o una plaza se ven como algo más que sitios donde realizar algún tipo de intercambio (conversar, comprar, vender, negociar), como algo más que espacios para el desplazamiento rutinario. Poetas y narradores detectan y describen lo que la ciudad tiende a desconocer o negar. Hacer poesía no solo supone, entonces, un acto estético, sino un acto “subversivo”, porque, como señala Ana Márquez, “se trata de reconocer, nombrar, revelar, cuestionar, desmitificar y confrontar”⁸.

Hagamos ahora un poco de historia. El análisis de la literatura regiomontana permite evidenciar diversos tránsitos: de una narrativa inmadura a otra más elaborada; de una visión hagiográfica y encomiástica de la ciudad a otra más crítica; de la urbe como mero escenario (o acaso personaje ambiental) a lo urbano como protagonista; de una ambientación en espacios cerrados a otra que se decanta más por los espacios públicos; de una técnica meramente descriptiva (de la realidad) a otra que apuesta por la invención; de lo que se silencia a lo que se denuncia; de un planteamiento ideal a otro de corte más realista.

A) PRIMER MOMENTO

⁵ Ana Márquez, “Dos propuestas para sobrevivir la ciudad: poesía y subversión”, en Parra, *op. cit.*, nota 4, pp. 48-56, p. 50.

⁶ Véase AA. VV., *CAINTRA Nuevo León. Valores que nos fortalecen*, Monterrey, Cámara de la Industria de Transformación de Nuevo León, 2004.

⁷ Valéry citado por Márquez, nota 5, p. 50.

⁸ Márquez, nota 5, p. 56.

Hay una primera literatura, provista de un lenguaje retórico y grandilocuente, que es absolutamente laudatoria de Monterrey, ciudad en la que todo parece ser dicha y gozo. Esta visión, que cobra fuerza a partir de la fundación de la ciudad industrial por el padre de Alfonso Reyes, adquiere también pleno sentido en términos de complicidad con el discurso hegemónico del empresariado local. Los apelativos que se asignan a la ciudad no dejan lugar a dudas: desde “Reina” o “Sultana” del Norte (o del desierto) hasta “la Chicago azteca”, pasando por ciudad “prodigiosa”, ciudad “ilustre”, etc. Alguno de esos sobrenombres todavía pervive en la actualidad. La espina dorsal de esta visión es la idea de GRANDEZA, de la que derivan todas las demás (belleza, poder, fama, riqueza, esplendor, hechizo, civismo, ventura, progreso, energía, fortaleza, etc.). Diodoro de los Santos escribe: “Monterrey, tierra bendita. / Apenas naciste ayer / y eres metropolitana / y grande desde el nacer”. Esa grandeza se ha logrado, además, en un contexto de armonía y paz en el que el conflicto social no tiene razón de ser (es decir, se niega y oculta), porque Monterrey es una ciudad donde “el hombre que está arriba / sabe tender la mano al que está abajo” (Tijerina).

La grandeza es producto, asimismo, de la persistente lucha contra una naturaleza presuntamente hostil que obligó a agudizar el ingenio. De los padres fundadores heredaron el espíritu emprendedor y la confianza en sí mismos. De este modo brotó la INDUSTRIA: “de la tierra que tan pobre fuera / surgió el emporio de nuestra Sultana” (Naranjo), “volviendo floridos los desiertos caminos” (Salinas Cantú) y permitiendo “extraer la riqueza de la nada” (García Naranjo). Desde esta óptica, por tanto, la grandeza de Monterrey es fruto de la industria y el comercio, y del empuje de sus capitanes. El universo industrial se expresa a través de fábricas, talleres, fundiciones, fraguas, altos hornos, chimeneas, humo, máquinas, motores, poleas, engranajes, martillos, yunques, cinceles, fuego-lumbre-incandescencia, ruido-estruendo-golpes, en fin, todo un repertorio iconográfico que parece sacado de los poemarios estridentistas. Lejos de ser visto con desdén, ese mundo es valorado con complacencia. En la novela *El enrabiado* (Felipe Montes) se alude al cierre de la fábrica de fábricas, la Fundidora de Fierro

y Acero de Monterrey (1900-1986); la quiebra del gran ícono industrial suscita preguntas como estas:

¿Cómo va a quebrar Fundidora? ¿Cómo, si Monterrey duerme, sueña, despierta y trabaja con el silbato de Fundidora? ¿Cómo acostumbrarnos al silencio de ese silbato que penetró en nuestros oídos? Si Fundidora regía el tiempo de Monterrey, ¿cómo le vamos a hacer ahora? (p. 17).

De ese “alma industrial” –sostienen los escritores– solo pueden derivar cosas buenas, porque la industria genera trabajo y empleos. El TRABAJO es precisamente el otro pilar de la grandeza de la ciudad. Monterrey rinde culto al trabajo: “exclaman los pequeños y los viejos / y las damas, ‘Monterrey, ¡A Trabajar!’” (Herrera González). Guzmán va más allá al afirmar que todos “trabajan para triunfar”, con lo que se inculca la moral del éxito: si no triunfas eres un fracasado. Si Monterrey es “un concierto de almas / que trabajan”, como dice Sánchez de Giffard, entonces estamos ante una ciudad de trabajadores virtuosos y honrados, de ciudadanos laboriosos (la condición de ciudadano se identifica con la de trabajador) que al hacer del trabajo “ley suprema” ponen a Monterrey como ejemplo y modelo para todo el país. Todo esto hará de ella una ciudad moderna y de progreso, “invencible” y sin temor al futuro, donde no tendrán cabida la miseria ni las huelgas y donde todo será armonía. Una ciudad a la que los inmigrantes llegan para quedarse “porque encuentran muchas obras por hacer” (Coindreau). En definitiva, una ciudad heroica. Este discurso, que terminó convirtiéndose en ideología dominante, pervive todavía en Monterrey; no hay más que reparar en las consecuencias derivadas del paso por la ciudad del huracán “Alex” en 2010⁹. Y la ola de violencia e inseguridad que viene atenazando a la ciudad desde hace dos

⁹ A comienzos de julio de 2010 el huracán “Alex” dejó a su paso por Monterrey un rastro de destrucción. De inmediato se puso en marcha una campaña de solidaridad que tuvo amplio eco en los medios de comunicación. El banco Santander creó expresamente un spot televisivo que empezaba diciendo: “Regio es aquel que en medio de un desierto construyó una ciudad”..., y a partir de ahí expresaba plena confianza en la capacidad de los regiomontanos para sobreponerse a la adversidad –como siempre habían hecho. El mensaje estaba claro: recobrar la confianza en esa grandeza ‘natural’, inherente, casi innata. Por otra parte, algunos medios se hicieron eco de la escasa respuesta solidaria de otras partes del país (especialmente el Distrito Federal) con el drama regiomontano. Efectivamente, el golpe fue severo y la ayuda necesaria, pero desde el centro y el sur de México se dio por hecho que la rica y autosuficiente Monterrey no necesitaba ayuda de nadie. El –orgullosa y excluyente– discurso de grandeza, bien conocido en todo el país, terminó volviéndose contra los intereses de Monterrey.

años tampoco parece opacar esa visión idílica en amplios sectores de la población. Si Latinoamérica se ha imaginado siempre cercada, sitiada, víctima de diversas agresiones, como sostiene Johanna Lozoya¹⁰, cabría la posibilidad de ver lo regiomontano como una especie de ‘hecho diferencial’ en la región.

B) SEGUNDO MOMENTO

Fue aproximadamente a partir de la década de los 80 del siglo pasado cuando el Monterrey reflejado en la literatura empieza a ser otro, no tan idílico como el anterior. Los mitos de antaño (grandeza, industria, trabajo) son cuestionados y casi ridiculizados por la realidad cotidiana. La ciudad laboriosa y del pleno empleo se encuentra de pronto con una ciudad en la que hay desocupados, trabajadores que están en situación de “ocio total” y que en ocasiones se ven forzados a dormir en plazas públicas. Como queriendo responder al obispo Montes de Oca, que en 1880 concibió una Monterrey “rica cual Tebas”¹¹, Margarito Cuéllar imagina irónicamente a Monterrey como nueva Tebas, tomando la capital del antiguo Egipto no como referencia de riqueza sino como metáfora de ciudad en conflicto. En “Regreso a Tebas” el poeta habla del “ejército de desocupados” que escurre por los dedos de Tebas-Monterrey, y arremete contra una “aristocracia” empresarial que sigue rindiendo culto a la “belleza / vileza” de la ciudad (la belleza de antaño ha trasmutado en vileza). La esplendorosa ciudad de los capitanes de la industria es la misma que le ofrece un “mar de cadáveres”, miseria por todas partes y ciudadanos que antes no existían o nadie conocía: homosexuales, prostitutas, vagabundos, ladrones, drogadictos. Monterrey no es uno y homogéneo como pretendían aquellos, sino muchos y diversos. En realidad, la pobreza y la miseria de la ciudad siempre habían estado ahí, pero ignoradas.

Para escribir su “Oda a Ibn Gabirol”, José Javier Villarreal se inspiró en la avenida Juárez, arteria que siempre ha ejercido en él una influencia categórica, en el sentido de atracción y repulsión. Si Juárez es una “calle larga de pobres / donde

¹⁰ Johanna Lozoya, *Ciudades sitiadas*, México (D. F.), Tusquets, 2010, p. 11.

¹¹ Ignacio Montes de Oca y Obregón escribió en 1880 un poema titulado “A la ciudad de Monterrey”.

el odio y la rapiña ondean sus estandartes”, entonces “en vano se ha fundido el acero / y en vano también se fundó esta ciudad, / refugio de ladrones y ramera”. Si Juárez es calle “de niños y maricas, / de obreros imbéciles y adolescentes mutilados”, donde “la ruina es el pan de cada día”, Monterrey es ciudad “de perros hambrientos”, donde “el odio es un beso que se da de madrugada”.

En una ciudad que se percata de que también tiene “vagos”¹², “flojos” y desempleados, entre otras cosas porque cierta parte de sus habitantes prefiere hacer sus compras en McAllen y Laredo (Texas), el mito del trabajo cayó en picado. En “Nocturno de la calzada Madero” (1983), Noyola se levanta “contra una ciudad enjoyada de mendigos”, pero también “contra el aire podrido de fábricas y tubos oxidados”. La desmitificación de lo industrial llega a su cénit con el cierre de Fundidora en 1986. En el contexto de depresión y amargura provocado por aquella clausura, Gonzalo Martínez, el obrero enrabado creado por Felipe Montes, está “harto” de Monterrey, una ciudad en la que...

...no puedes tener los zapatos limpios, tampoco andar descalzo por lo caliente del pavimento, ni caminar por la banqueta porque te estorban los puesteros, y si caminas por la calle un camión te puede atropellar o puedes caer en un pozo por las obras del Metro. Aquí hay que aguantarse la saliva en la boca (p. 36).

La desigualdad y la segregación social se ponen en evidencia. La clase media aprende a “ser alguien”, es decir, a “alejarse / de la chusma” (Salazar). Espacios como la avenida Juárez son para el pueblo, para esas gentes que llevan “en el sobaco el lonche”, que comen en la calle, que ven los restaurantes como locales “que producen el hambre / (no la sacian)” (Vigil), que llevan ojeras y manos negras, grasientas y callosas, que toman las diversas rutas de un transporte público que les hace bañarse en su propio sudor, que sufren de continuo el humo de los mofles y el hedor de las alcantarillas...; espacios-jaula en los que, según Vigil, la calle y los peatones se parecen: “por sus drenajes corren desperdicios”.

¹² En la época del gobernador Bernardo Reyes (1889-1909) los *vagos* no fueron muy apreciados en Nuevo León. Se les persiguió por medio de las instituciones armadas y fueron obligados, de una u otra forma, a incorporarse al proceso productivo. En aquel período estaba prohibido no trabajar en Monterrey. Mario Cerutti, *Burguesía y Capitalismo en Monterrey, 1850-1910*, México (D. F.), Claves Latinoamericanas, 1983, p. 171-2.

En la ciudad heroica la noche era un período de tiempo en el que los ciudadanos dormían o trabajaban; el resplandor nocturno de las fundiciones era otra manera de evidenciar la incansable laboriosidad regiomontana. Ahora las cosas cambian, porque la ciudad, especialmente al amparo de la noche, se vuelve escenario ideal para –entre otras cosas– cometer crímenes.



Vista nocturna de la siderúrgica *Ternium* (antigua HYLSA) en la actualidad. Monterrey. Foto: Ricardo Lazcano Gómez (RLG en adelante).

De ser la ciudad de la creación (industrias, empresas, etc.), Monterrey asume ahora un nuevo rol como urbe destructora, al amparo del moderno principio de ‘destrucción creadora’. Ello favorecerá el descubrimiento de una ciudad desmemoriada. La destrucción empieza por

el vergel primigenio que se encontraron Carvajal y Montemayor –los fundadores– a su llegada a estas tierras. Estamos en una ciudad por la que “transita el Ángel Exterminador / y el caballo de Atila” (Salazar en “Elegía de Monterrey”). Ortega, por su parte, habla de una ciudad de “rostro transfigurado” y de una memoria que evoca “calles, sitios y palmeras que ya no están” (calzada Madero). También se censura lo hecho en la plaza de Colegio Civil, “expropiada de su rostro antiguo” (L. Herrera). La Macroplaza, previa devastación de lo que había en su lugar, se convierte en el nuevo rostro de Monterrey, un rostro tan moderno como “deshumanizado”. Donde no se ve modernidad solo asoma lo decadente. En el poema “Semana Santa”, de Minerva M. Villarreal, Monterrey ha adoptado el rostro de una mujer avejentada y con cicatrices que ya no se reconoce en el espejo¹³.

¹³ Minerva M. Villarreal, *Dama infiel al sueño*, Guadalajara, Cuarto menguante / Xalli, 1991, p. 39-40.

Este Monterrey se define también por la contaminación, que es otro factor de destrucción. El resto de la imagen urbana se completa con polvo, asfalto, cemento, basura, suciedad y abandono. La naturaleza se ha convertido en algo casi incompatible con la ciudad. Algunos de esos elementos testimonian un notable desdén por el espacio público, por todo lo público, y todos ellos, en conjunto, hacen de Monterrey una ciudad marcada por un color, el gris, con todas sus implicaciones psicológicas y emotivas. Ese color refleja bastante bien el sentimiento de “tristeza” que poetas y novelistas perciben en la ciudad.

La actual situación de extrema violencia que vive Monterrey como consecuencia de los conflictos provocados por el narcotráfico y el crimen organizado, temas que ya toca –por ejemplo– Eduardo Antonio Parra en su novela *Nostalgia de la sombra* (2002), ha venido a socavar aún más los cimientos que sustentan el mito de la ciudad heroica, dando carta de naturaleza a la metrópoli hostil.

El espacio público como marco físico o escenario (I): calles, plazas, parques, edificios y monumentos

¿Cómo son las calles y plazas de Monterrey que reflejan los escritores en sus obras? ¿Qué criterios siguen en la selección de las mismas? ¿De qué nos hablan esos espacios públicos? ¿Queda margen para la invención?

El interés de los escritores por las calles podría hacerse partir del tema de la creación de la ciudad. Aunque la historia local acredita que fueron antes las casas que las calles¹⁴, los poemas que hablan de la fundación de Monterrey aluden a menudo a la traza de calles como algo indispensable en ese proceso: “trazaron las calles, delinearon amplia plaza / y cada uno con entusiasmo construyó su casa”, dice Hernán Salinas en “Mi bella ciudad”. En ello va implícito un mensaje: el trazado de calles más o menos rectas y perpendiculares introducía

¹⁴ Israel Cavazos, “El Barrio Antiguo: historia, tradición, leyenda”, en Óscar Eduardo Martínez Garza (coord.), *Encuentro con el Barrio Antiguo de Monterrey*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1999, p. 25.

un elemento de orden y racionalidad en el caos de la naturaleza circundante, al tiempo que marcaba distancias frente a la 'barbarie' de los pobladores nativos. Ahora bien, las obras literarias hablan tanto de las calles de ayer como de las de hoy, y entre unas y otras median cambios significativos. Algunos escritores han llegado a retratar los momentos de transición, que siempre revisten un interés especial. Junco de la Vega presenta en "A la ciudad de Monterrey" (1910) unas calles en las que no han desaparecido todavía los caballos y ya han entrado en escena los coches.

Es fácil deducir la abundancia de calles que vertebran una metrópoli como Monterrey, dada su extensión y su dominante horizontal. "Has crecido demasiado / gigantesca Monterrey", decía ya hace años R. Coindreau en su "Corrido de Monterrey". En la novela *La disgrâce* (Londeix) se dice que "Monterrey era tal vez más extensa que Nueva York", hasta el punto de que "se necesitaba el coche para ir a buscar un paquete de cigarrillos" (p. 28). Aquel Monterrey de comienzos de los 60 era ya una ciudad marcada por grandes espacios y grandes distancias, "distancias infinitas", que el paso de los años, obviamente, no ha hecho sino incrementar. Uno de los personajes de *Guerreros y otros marginales* (Hurtado) piensa en los "cientos de miles que cada mañana salen a partirse el espinazo por esas calles de esta polvosa ciudad, donde cualquier sitio queda lejos" (p. 36). Quizá por ello al fotógrafo del cuento que escribe Alicia, alter ego de Gabriela Riveros en "Punto cero" (relato incluido en *Ciudad Mía*), no le resulta fácil encontrar el centro de Monterrey. ¿Dónde queda el centro de todo esto?, se pregunta. La obsesión del fotógrafo por identificar el centro de las ciudades termina asociándose a una búsqueda de su propio centro y a la idea de que todas las ciudades son una misma, de suerte que el centro de todas ellas sería uno mismo al momento de evocarlas.

La vastedad de Monterrey hace que los escritores sean selectivos con las calles de la ciudad. Habitualmente se nombran las más conocidas, que suelen ser también las más amplias (sobre todo en relación a capacidad vehicular), largas, concurridas, transitadas, simbólicas e/o históricas; calles pertenecientes en su mayoría al municipio de Monterrey, en detrimento de los municipios del área

metropolitana. Apenas se mencionan –nominalmente hablando– las calles de los barrios o colonias residenciales donde los habitantes suelen llevar una vida de vecindario. Cuando se quiere trasladar la acción a una calle genérica, lo más frecuente es indicar el nombre de la colonia. A pesar de ser menos conocidas por la mayoría de los ciudadanos, esas calles de barrio atesoran intimidad y un sentido *microcósmico* que resulta muy atractivo para algunos escritores. La diversidad de usos ha determinado una creciente especialización; esta, en ocasiones, puede erigirse en símbolo: Morelos, la antigua Calle del Comercio, es vista en *The Monterrey News* (Valdés) como “símbolo materializado de una tradición inalterable, destinada por siempre al mercadeo” (p. 76). Más allá de estas distinciones, lo cierto es que para el recién llegado a Monterrey no resulta fácil desenvolverse en su tupido entramado vial. Cuando el protagonista de *La disgrâce* deja San Luis Potosí para venirse a Monterrey dice que le tomó dos años descifrar algunos códigos (nombres de las calles, sentidos prohibidos, etc.). Del mismo modo, Sixto, personaje de *Juárez* (P. de Isla) que llegó a Monterrey desde el pueblo de Aramberri en busca de empleo, rememora en un momento dado las “desorientadas” que se dio hasta que mejor compró un mapa que revisaba cada vez que escuchaba el nombre de una calle o de una colonia.

Algunas calles se erigen en protagonistas o son objeto de atención en sí mismas; de ahí que sus nombres aparezcan en los títulos de algunas obras, caso de *El crimen de la calle Aramberri* (novela de H. Valdés), *Juárez* (cuentos de P. de Isla), “Elegía de la calle de Galeana” (poema de S. Guajardo) y “Nocturno de la calzada Madero” (poema de S. Noyola). A veces no basta con nombrar la calle, dándose detalles como el número de los edificios. Hugo Valdés, por ejemplo, nos da la referencia exacta (Garibaldi 930 sur) del domicilio de Inés González, el detective o agente especial de *El crimen de la calle Aramberri*.

La toponimia juega aquí un papel muy importante, entre otras cosas porque va dejando marcas de poder en el paisaje y permite situarnos temporal y espacialmente¹⁵. Frente a otras ciudades –norteamericanas y mexicanas– que

¹⁵ Camilo Contreras, *Geografía de Nuevo León*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, 2007, p. 217.

distinguen sus calles (o al menos algunas de ellas) mediante números ordinales, Monterrey optó por un sistema menos frío e impersonal. Pero lejos de ser algo definitivo, el nombre de las calles también está sujeto a cambios, y esto lo refleja muy bien la literatura con sus avances y retrocesos en el tiempo. Felipe Montes alude en *El enrabiado* a la calle de la Presa, denominación que probablemente resultará ajena a muchos regiomontanos; pero de inmediato aclara: “ahora Diego de Montemayor” (fundador de la ciudad). Los referentes religiosos fueron dando paso a ilustres personajes laicos, fechas y sucesos históricos de diversa índole y alcance territorial (municipal, estatal y nacional). De ese modo, recorrer las calles es como ir repasando la historia nacional y local: el conocimiento aguarda a la vuelta de cada esquina¹⁶. Muchos nombres –sobre todo de héroes patrios– se repiten en casi todas las ciudades del país, pero no designan lo mismo: entre lo que representa el Paseo de la Reforma en el Distrito Federal y la calle Reforma en Monterrey hay muchas diferencias. Además, Monterrey ha sido más condescendiente con personajes como el expresidente Díaz Ordaz, que pueden resultar polémicos o controvertidos en otras partes de México.

En el último relato incluido por Pedro de Isla en *Juárez*, Homero le dice a su interlocutor, Patricio, que la avenida Juárez nace cuando Monterrey se convierte en un pueblo importante, tomando su primera denominación (calle del Roble) de una leyenda religiosa que crea basílica y patrona. Al adoptar el nombre de avenida Juárez, aquella designación dio paso a un “rebautizo laico y anticlerical”. ¿Les dicen algo esos nombres a los personajes creados por los escritores en sus cuentos y novelas? Hugo Valdés sitúa a dos personajes de *The Monterrey News* transitando por la avenida Juárez:

Ruy Chapa fingió una postura de mujeriego consumado frente a los saludos agresivos de las putas permanentes de la avenida. Julio recordó el nombre del presidente indígena y el odio proverbial de su abuelo hacia él, como si ese hombre enérgico, muerto hacía poco, hubiese vivido en los tiempos de Juárez y sido afectado en un embargo de bienes por las Leyes de Reforma. Se preguntó si debía detestar a ese presidente que le daba nombre a una calle que parecía la prostituta dormida de la ciudad, donde abundaban los colegios para el secretariado y las tiendas de ropa para modestos empleados bancarios (p. 52-3).

¹⁶ Angelina Muñiz-Huberman, “Ciudad de todos los rostros”, en Parra, *op. cit.*, nota 4, p. 121.

Lo importante era el recuerdo que evocaba o podía evocar la visualización o la pronunciación de estos nombres en el cotidiano transitar por la ciudad. No menos interesante resulta el hecho de reparar en la ambigüedad de algunos de ellos, porque Matamoros, por ejemplo, “no parecía una referencia al héroe, sino más bien al puerto de



Semáforo en el cruce de las calles Matamoros y Pino Suárez, Monterrey. Foto: RLG.

mar que nunca tuvo Vidaurri en los años anteriores a la Intervención Francesa”. A veces el nombre de la calle puede verse reforzado con la presencia de elementos físicos –como esculturas– alusivos al mismo; así ocurre en Juárez con la cabeza monumental del Benemérito.

Entre las calles más mentadas y recreadas por los escritores se encuentran Madero, Morelos, Colón, Pino Suárez, Cuauhtémoc, Hidalgo, Padre Mier, Venustiano Carranza, Gonzalitos, Constitución, Calzada del Valle..., pero sobre todas ellas destaca la avenida Juárez. ¿Qué tiene esta arteria? Juárez vendría a ser una especie de resumen o versión comprimida de todo Monterrey. El personaje de Homero en el ya citado libro de cuentos de Pedro de Isla es tajante a este respecto: “A Monterrey se la conoce caminando por la Avenida Juárez”. Y añade: “Sin ese centro del universo regiomontano, poco o nada de la ciudad tendría sentido. No es el génesis de la ciudad, pero sí funda su Nuevo Testamento” (p. 69-70). Juárez es la calle *total*, no solo porque tiene de todo, sino también porque en ella entran en funcionamiento todos los sentidos; la avenida es todo ruido, olores, sabores, estímulos visuales y táctiles.

Plazas y parques son igualmente espacios públicos muy recurrentes en esta literatura. La Alameda es uno de ellos. “Alameda sin álamos / como muchas alamedas”, dice Hugo Altamirano en su “Canto a Monterrey”. En este mismo poema se alude también al carácter “humilde” del lugar y a su condición de paseo dominical. Hubo un tiempo en que salir a pasear por la ciudad los fines de semana era sinónimo de acudir a la Alameda (a ver y a que te viesen). La Purísima es otro de esos espacios. A menudo el lector desconoce –en principio– si se alude al

edificio religioso o a la plaza contigua, ambos del mismo nombre. Las referencias a este espacio público tienen que ver sobre todo con el paseo y el cortejo juvenil, hoy en decadencia. La ambigüedad nominal alcanza también al Obispado, término que designa tanto al edificio de lo que empezó siendo casa de retiro del segundo obispo de Monterrey, fray Rafael José Verger, como a todo el área circundante (incluyendo una zona residencial). Los sectores más próximos al viejo palacio y a la cima del cerro sirvieron a muchos jóvenes para usos no precisamente religiosos. Hugo Valdés escribe en *The Monterrey News*: “Al fondo, alto y barroco, el portal del Palacio del Obispado –a cuyos pies hacían el amor decenas de parejas– aparecía iluminado profusamente” (p. 137). También se mencionan lugares como el parque La Pastora, el antiguo Ojo de Agua (reconvertido hoy en Fuente Monterrey) y la plaza del Colegio Civil.

A partir de mediados de la década de los 80 un nuevo espacio público empieza a captar la atención de los escritores como algo distintivo de la ciudad: la Macroplaza o Gran Plaza. En este caso la evocación nostálgica de lo que ha tenido que sacrificarse (destruirse) para su creación se une a la crítica a un lugar poco apto para el paseo: se habla de problemas de escala y escasez de árboles sombríos que dejan un tanto desamparado al paseante. Pero el verdadero potencial de este espacio está relacionado con su capacidad para expresar la fuerte influencia que ejerce lo norteamericano en Monterrey. En *Tiempo de alacranes*, novela de Bernardo Fernández, leemos:

Tenía un par de días en la pensión de la Jefa, a dos cuadras de la Macroplaza, ahí donde los riquillos todavía no han podido sustituir la verdadera cara de la ciudad por el rostro de gringa pintarrajeada que le quieren imponer (p. 13).

La condición fronteriza de la ciudad, su cercanía con Estados Unidos en general y con Texas en particular, ha tenido consecuencias en su aspecto. Diversos escritores y viajeros extranjeros (Robert Hugh Kirk Mareth, Graham Green, Guillermo Díaz-Plaja, Jack Kerouac, etc.) advirtieron muchas similitudes entre Monterrey y ciudades americanas. La presencia de hoteles norteamericanos, además, hizo que alguno de ellos se sintiera menos extranjero que en San Antonio. En su novela *On the route* (1957), que narra un viaje por Estados Unidos

y México, Kerouac relata así la llegada a Monterrey: “Entrar en Monterrey era como entrar en Detroit. Se avanzaba entre los grandes y largos muros de las fábricas...”¹⁷. Parte de la literatura estudiada, sobre todo la más antigua, recuerda con dolor la invasión norteamericana de 1846. Pero ese sentimiento se superó pronto. Uno de los personajes de *Andy*, novela de Mendirichaga, recuerda que Texas ya no provocaba nostalgia de derrota y usurpación en los regiomontanos, más identificados con la cultura norteamericana que con la propia (p. 100). Y en *La disgrâce*, la madre de Olivia, una de las amigas de Luis (el narrador), es una texana que no duda en incluir a Monterrey en Estados Unidos –el Bravo no existe para quienes lo sobrevuelan–, a sabiendas de que ello halaga a la ciudad, mientras arremete contra el México del sur, perezoso y bárbaro.

Los escritores reflejan la influencia gringa de diversas maneras. Mendirichaga y Valdés hablan en sus novelas (*Siluetas de arena* y *The Monterrey News* respectivamente) de la “Isla del Valle”, fusionando el destino turístico texano (Padre Island) con la zona residencial regiomontana identificada con la clase alta (Colonia del Valle, S. Pedro Garza García). La Isla del Padre se presenta como una extensión de Monterrey en Estados Unidos. Por otra parte, la cultura individualista americana se expresa en Monterrey a través de insistentes límites de propiedad que hacen de la ciudad un espacio hiperfragmentado donde se dificulta la comunicación¹⁸. Rangel se pregunta, caminando por la ciudad, “por qué los muros / nos esconden y separan / a los hombres”. Finalmente, en uno de los relatos incluidos por Gabriela Riveros en *Ciudad Mía*, el narrador alcanza a comprender por qué hoy, siglo y medio después de la invasión norteamericana, desfilan franquicias por la ciudad:

Hamburguesas, clubes de video, bancos y hoteles son monumentos erguidos en memoria a los dos años de ocupación estadounidense. Logotipos y slogans arrasan con

¹⁷ Alfonso Rangel Guerra (comp.), *Una ciudad para vivir. Variaciones sobre un mismo tema*, Monterrey, Fondo Editorial Nuevo León, 1991, p. 133, 139 y 219.

¹⁸ El modelo urbano de Houston, por ejemplo, no difiere mucho del de Monterrey. Ambas ciudades manifiestan su confianza en la capacidad del mercado para regular de manera natural el desarrollo urbano. Véase Carlos García Vázquez, “Nuevos fenómenos urbanos en las ciudades americanas: el caso de Houston”, en Juan Calatrava Escobar y José A. González Alcantud (eds.), *La ciudad: paraíso y conflicto*, Madrid, Abada, 2007, pp. 55-74.

tendajos y cerros; se yerguen iluminados para desplazar los antiguos comercios y transformar la ciudad (p. 92).

Pero la presencia de lo norteamericano no excluye de Monterrey lo provinciano mexicano. A Mauricio, el padre de *Andy* (Mendirichaga), la calzada Madero le recordaba algunas avenidas de la ciudad de México, pero en “modestia provinciana” (p. 103). Monterrey carece de una gran arteria representativa equiparable a lo que sería el Paseo de la Reforma en la Ciudad de México¹⁹. La que más podría aproximarse a ella, al menos en intención, sería la calzada Madero, pero esta calle ha devenido en algo que se aleja bastante de lo que un día quiso ser.



De ayer (invasión norteamericana) a hoy: así (izquierda) apareció el Palacio del Obispado el 23 de septiembre de 1846, con la bandera estadounidense ondeando sobre él (G. A. W. Endicott, Nueva York). A la derecha, imagen actual de la avenida Universidad, plagada de logotipos de franquicias norteamericanas (Foto: RLG).

El coche (y asociados: asfalto, semáforos, gasolineras, estacionamientos, parquímetros, etc.) constituye otro elemento indispensable en el paisaje urbano regiomontano, un elemento que también podría ponerse en relación con la cultura individualista y materialista de raigambre norteamericana. El automóvil urbano expresa bien el impacto que ha tenido la motorización en la construcción de representaciones sobre los ideales del individualismo, la identidad, el urbanismo, la modernidad y el progreso²⁰. El coche se erige así en productor de símbolos. Anuncia la extensión de la ciudad, pero también las contradicciones que ese

¹⁹ Véase Jérôme Monnet, “La rue et la représentation de la ville: iconographie et lieux communs à Mexico et à Los Angeles”, en *Flux* 2006-2007/4-1, n.º 66/67, pp. 8-18.

²⁰ Véase M.^a Jesús Buxó Rey, “La ciudad de los coches”, en Calatrava y González, *op. cit.*, nota 18, pp. 75-90.

proceso genera, algo que ya percibe Londeix en el Monterrey de los 60; en *La disgrâce* leemos: “La ciudad crecía: avenidas de ocho carriles se abrían entre los barrios pobres, y estos seguían sin calles...”. El triunfo del coche es directamente proporcional al desprestigio del peatón y de la calle como espacio para pasear. Cuando se encuentran, el derecho de paso es siempre para el auto.

Hugo Valdés es probablemente el escritor local que mejor refleja la obsesión de los regiomontanos por el coche. En sus novelas, especialmente *The Monterrey News*, la ciudad es vista a través del auto, que casi siempre es conducido velozmente²¹. Las calles se nombran y se describen a partir de recorridos en coche. ¿Qué nos dice *The Monterrey News* a este respecto? Muchas cosas:

- a) Que el coche siempre es preferible al transporte colectivo para moverse por la ciudad: cuando Gilberto notó un ruido extraño en su coche “se prometió meter el vehículo al taller el día siguiente, aunque tuviera que ir al trabajo en camión” (p. 26).
- b) Que tener coche aporta dignidad: “Gilberto quiso creer que aun sin su carro viejo, pero con su forma de caminar y de coger el cartapacio, él parecía siempre un hombre con automóvil” (p. 50).
- c) Que no tener coche resulta indigno: “Mario pasaba velozmente en su auto grande sin dignarse a mirar hacia aquel grupo de pobres..., muchedumbre de los que viajaban siempre en transporte colectivo”.
- d) Que la gente vale más por lo que tiene (coche) que por lo que es: “Yvonne recordó cómo cortó relaciones con un antiguo novio cuando supo que vendería su automóvil” (p. 177).
- e) Que el coche sirve para ligar: “para dar vueltas alrededor de la plaza de La Purísima con la determinación de levantar a todas las pirujas que se nos pusieran enfrente” (p. 185).
- f) Que el coche es indispensable en el retrato identitario del ‘nosotros’: “los que subimos a pequeños autos y que pensamos ya en otros, más

²¹ Esto permite entroncar con novelas estridentistas como *El Café de Nadie* (1926), de Arqueles Vela.

recientes, aunque vivamos en una casa de renta con dos recámaras minúsculas” (p. 113).

- g) En fin, que el coche está por encima de todo: “...carrito que cuidan más que a la pobre esposa” (p. 180).

Por contraposición al auto, ¿en qué situación queda el peatón? Tal vez ayuden a responder a esta pregunta unos versos del poema “Monólogo del peatón”, de Margarito Cuéllar: “El peatón existe, a pesar de los autos, los trenes, los aviones. / Ahora mismo –caminante y ciudad– se declaran su amor / de múltiples maneras / Mañana, que digo, dentro de unos minutos, tal vez antes, terminarán de nuevo matándose a pedazos”. Si el peatón es, además, un hombre de campo, como le ocurre a Lucio Mireles, bibliotecario de Icamole en la novela *El último lector* (Toscana), los problemas aumentan: cuando visitó Monterrey durante la reunión estatal de directores de bibliotecas, “sus colegas le hicieron sentir torpe, incompetente, porque tenía dificultades para cruzar una calle transitada, porque tropezó en las escaleras eléctricas del palacio municipal y se tapaba los oídos si bramaba un auto de escape abierto” (p. 116).

De lo móvil a lo estático. El parque inmobiliario (edificios y monumentos) es otro elemento clave en la definición del espacio público, de sus límites y de su calidad ambiental, cultural y estética. Vicente Quirarte ha dicho que hay edificios que no son simplemente construcciones habitables, sino otro habitante de la urbe²². Lo que interesa aquí son sus capacidades simbólicas más que las funcionales. Tratándose de hitos monumentales, como el Faro del Comercio, pueden jugar un papel fundamental en términos de orientación: cuando el haz de luz del Faro atravesó el espejo retrovisor de su coche, Martha de la Garza – personaje de *The Monterrey News*– recordó que dejaba el centro de Monterrey (p. 118). Las modernas tiendas de conveniencia (*Seven*, *Oxxo*) y franquicias comerciales de todo tipo (*Vips*, *Sanborns*, *Sears*, *Farmacias Benavides*, etc.) se erigen también en continuos referentes edificativos. En la literatura regiomontana hallamos obras muy recurrentes, como la catedral, el Obispado, la basílica del

²² Vicente Quirarte, “Fantasmas en el fin del milenio: arquitectura hechizada de la Ciudad de México”, en Parra, *op. cit.*, nota 4, p. 136.

Roble, el hotel Ancira, las naves y chimeneas de Fundidora, el Faro del Comercio, la Cervecería Cuauhtémoc, la torre de Rectoría de la Universidad, el Tecnológico, el Casino, el Teatro de la Ciudad, el templo de la Purísima, etc. Este último, aun sin citarse expresamente, se identifica con facilidad en la descripción que ofrece el narrador de *La disgrâce*:

Íbamos a tomar café a un *snack*, cerca de una iglesia de concreto, cuyos ángeles estilizados de la fachada bailaban aires de moda. ¡Dios! Era moderna tu iglesia, con su cruz luminosa suspendida en la noche, en el cielo, y su torre emergiendo del suelo, y desnuda, y su nave como un *hall* de aeródromo, el domingo a la hora de la misa mayor²³.

Los edificios hablan y dicen cosas a los personajes de las novelas que se mueven por las calles de la ciudad. Para Abigaíl Guajardo, personaje creado por Valdés en *The Monterrey News*, la Escuela de Música y Danza “materializaba el deseo de disimular la enorme carencia de cultura que había existido todo el tiempo”, consiguiendo “la misma apariencia ajada y frívola que la cultura tenía en la ciudad” (p. 21). Al narrador de *Andy* (Mendirichaga), el grupo escultórico de Los Tubos, en la Plaza de la Alianza (municipio de San Pedro), le sugiere “símbolos cilíndricos de un progreso deseado, celebrado anticipadamente, ahora clausurado” (p. 276). Por otra parte, el matrimonio formado por Albino y Ramona, personajes de *Juárez* (P. de Isla), discute a cuenta de la construcción del primer templo bautista de Monterrey. Mientras la postura de él representa una actitud de tolerancia religiosa, la de ella evidencia un cierto fanatismo en virtud del cual todo templo no católico tiene algo pecaminoso; de hecho, saben que algunos trabajadores dejaron la construcción al enterarse de que se trataba de una iglesia protestante. Es interesante advertir cómo reparan en las diferencias con los templos católicos: paredes de ladrillo rojo, ventanas redondas “y esas columnas largas largas y blancas blancas, dicen que al estilo de los griegos, vaya uno a saber”. ¿Y con qué objeto? Ramona asegura que lo hacen para que sobresalga entre los demás edificios de la ciudad y a él le parece lógico: “la iglesia debe ser un punto de referencia y, si los edificios crecen, la iglesia debe crecer para

²³ Versión en castellano tomada de Alfonso Rangel Guerra, “Novela y narrativa de Nuevo León. Apuntes para su historia”, en Miguel Covarrubias (ed.), *Desde el Cerro de La Silla: artes y letras de Nuevo León*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1992, p. 233.

seguirse viendo desde lejos” (p. 44). Este edificio vuelve a ser objeto de atención en *El crimen de la calle Aramberry* (Valdés). Al ver la iglesia bautista, Fernando y Pedro hicieron muy serios la señal de la cruz: “—No sean romos, esa iglesia no es de las mismas de uno —les grita Emeterio con una carcajada...” (p. 82). Otras obras mencionan igualmente la costumbre de persignarse al ver una iglesia sobre la calle. Finalmente, los lotes baldíos también significan, siendo asociados muchas veces a espacios para la marginalidad. Joaquín Hurtado nos dice que Cholo, uno de los pandilleros de *Guerreros y otros marginales*, “manda porque es dueño de estos barrios y de sus baldíos”; él y su banda están con frecuencia “en un solar de tantos que les pertenecen” (p. 17-8).



Primera Iglesia Bautista (1927). Aramberry 114 ote., esquina con Guerrero, Monterrey. Foto: Israel Barragán.

A veces los escritores aplauden o censuran determinadas obras a través de los juicios que de ellas hacen los personajes de sus novelas. Cuando Abigaíl Guajardo (*The Monterrey News*) recorre la calle Padre Mier en el asiento trasero de un Grand Marquis, repara en las viejas casas de la zona “ahora usurpadas por comercios”, y en la Fuente de Neptuno (Macroplaza), “que ella solía reprobear moviendo la cabeza y que al chofer le gustaba tanto por no haber observado nunca antes algo parecido y por el agua y las luces de colores” (p. 20). Humberto, otro personaje de esta novela, da a entender que tampoco le gusta la fuente al ver los leones del grupo escultórico “sin proporción” (p. 130). Y el narrador de “Punto cero”, cuento de Riveros integrado en *Ciudad Mía*, habla de la “fuente invero-símil y reluciente de un Neptuno ajeno a toda tradición mexicana” (p. 84).

Cuentos y novelas tienen la virtud, además, de hablarnos del patrimonio arquitectónico perdido, de edificios que fueron y ya no están. Esto permite al lector

entender la ciudad como un espacio que es resultado de la yuxtaposición de diversos tiempos. Entre los inmuebles de ese tipo más socorridos en esta literatura cabe citar la antigua Penitenciaría, que flanqueaba la Alameda por su lado norte. A ella se alude, por ejemplo, en *El crimen de la calle Aramberry* (Valdés), donde se describen sus cuatro torres esquineras de traza medieval que le daban una apariencia de fortaleza. Su mole amarilla era “símbolo de orden”. En esa misma novela se alude también al antiguo hospital González, situado en el lugar que hoy ocupa el Hospital General de Zona n.º 21. El narrador nos dice que en una especie de subterráneo del hospital estaban las celdas de los locos: “sus rejas daban hacia [la calle] Cuauhtémoc y ofrecían a los caminantes el espectáculo de su demencia” (p. 238). El antiguo cine Elizondo, derribado para hacer la Macroplaza, es otro de los inmuebles que rememoran los escritores.

Algunos narradores se muestran más radicales en su actitud hacia la ciudad, atreviéndose a transformar el paisaje físico. Dice Fernando Curiel que a veces el escritor toma el otro extremo del lápiz, la goma, para borrar aquello de la ciudad (edificio, estatua, etc.) que la desfiguró, haciendo desaparecer los horrores edilicios de mal gusto autoritario: “tachar, hacer justicia simbólica por propia mano”, algo que suena “excitantemente subversivo”²⁴. En cierto modo es una tarea que asume Abraham Nuncio en la literatura regiomontana. En su caso la voluntad de quitar llega a alcanzar a toda la ciudad. En el relato “Regia” (incluido en un libro de cuentos del mismo nombre), Nuncio expresa el rechazo a aquello en lo que se había convertido Monterrey. De ahí que se proponga una nueva ciudad capital (Regia) que aspira a convertirse en la “Brasilia del Norte”. Contemplar la maqueta de Regia hacía que Monterrey se viera desfasada, como un montón de ruinas. De hecho, la herencia de la vieja Monterrey (desechos tóxicos, contaminación diversa, etc.) tuvo mucho que ver en el fracaso de Regia, pues esta iba a localizarse junto a aquélla. Es decir, ni siquiera fue posible una ciudad sustituta: Saturno devorando a su hijo. Llama la atención el hecho de que el gobernador Vergara, impulsor de Regia, mandase colocar junto a la maqueta una

²⁴ Fernando Curiel, “Zona de topes. Transcripción, escritura, reescritura, borrado”, en Parra, *op. cit.*, nota 4, p. 76.

grúa con una plataforma desde la cual, en posición de pecho a tierra, se trasladaba de un punto a otro de Regia para poner y quitar a su antojo elementos arquitectónicos, componentes de ornato, estatuas, etc. Jugando a ser Dios, el político se movía por encima de las avenidas, parques, plazas, palacios de los poderes y conjuntos habitacionales; clara alusión, por otra parte, a la excesiva y caprichosa intervención de los políticos en la planificación de las ciudades. Por lo demás, en otro cuento (“Viva moneda”) Nuncio habla de la construcción de Regio, el estadio de fútbol –¿cómo no?– más grande de América Latina.

Con mucha imaginación e inventiva, Nuncio plantea también la posibilidad de nuevos monumentos escultóricos y la eliminación de otros. En el cuento “From riches to rags”, incluido en *Regia*, los ricos de Monterrey se convierten por un momento en pobres, en virtud de una fiesta de disfraces celebrada en el Casino. Los únicos que se salvan de la transformación, Victoria Alejandra y Augusto (que siguen ejerciendo de ricos), van depositando fichas –a modo de monedas– en las manos de mendigos ficticios. Cuando le toca el turno a Gertrudis Ada, la gran promotora de los Legionarios de Cristo en la ciudad, la limosna incluye una sugerencia de inversión: “*para que le erijas su monumento al padre Maciel: te sugiero –le dice Victoria Alejandra– que en actitud de búsqueda y espera, con los brazos extendidos y una placa en la base donde se lea: Dejad que los niños se acerquen a mí*” (p. 43).

En ese mismo libro, pero en otro cuento (“No quiero saber más de indios”), Nuncio vuelve a dar muestras de su formidable ingenio, apoyado en esta ocasión en grandes dosis de realismo mágico. Sin saber cuándo ni de qué modo, las autoridades de Monterrey se percatan de la aparición en la ciudad de dos conjuntos escultóricos que antes no existían: un grupo de estatuas de indios bárbaros en posiciones alocadas, como si bailaran o celebraran algo, briagos, alrededor del obelisco que conmemora la llegada de los fundadores y el asiento de la ciudad original; y once estatuas de indios casi en cueros, de ambos sexos, formados en fila india, todos atados por el cuello y sujetos por una reata a la cabeza de la silla del caballo de Luis de Carvajal y de la Cueva, primer gobernador de Nuevo León. Las autoridades, con ayuda del licenciado Caraveo, concluyen

que la fantasmal aparición de las estatuas puede estar relacionada con una venganza de la historia, pues Carvajal, primer empresario que hubo por estas tierras, pensaba extraer metales preciosos, pero como no los halló se dedicó a cazar indios y venderlos como esclavos en los reales de minas de Zacatecas. Caraveo lo tiene claro: “si la historia pudiera vengarse o hacer justicia, las esculturas que allí aparecieron serían un yo acuso por traficante de esclavos” (p. 91). El comandante de policía, Celosúa, duda de que a alguien así se le haya levantado una estatua; la respuesta que obtiene es que “la historia de nuestra ciudad se caracteriza por algunas peculiaridades...”. Después de reflexionar sobre el tema, el comandante aclara sus ideas:



Estatua ecuestre de Luis Carvajal y de la Cueva, responsable de la primera de las tres fundaciones que tuvo la ciudad (Av. Constitución, Monterrey). Foto: RLG.

¿Se da cuenta [dice Celosúa al licenciado Caraveo] del pasado histórico que tenemos? Una mierda, licenciado, una verdadera mierda. Lo bueno es que pocos lo saben. Pero cuando uno lo llega a saber siente, como yo, que lo han estafado, que lo han asaltado con una pistola de mentiras. [...] No licenciado, usted hablará muy bonito, pero lo que nos dejaron esa bola de llamados fundadores se llama mierda (p. 95-96).

Posteriormente, Celosúa expresa al gobernador la conveniencia de desaparecer la estatua de Luis de Carvajal. Casi al final del relato se dice también que casi nadie se enteró de la sorpresiva presencia de una estatua de gran tamaño por el rumbo del Huajuco, a la que los historiadores le reconocieron los rasgos posibles del jefe indio del mismo nombre. Hace años, refiriéndose a la injusta historia de México, Rodríguez Miramontes preguntaba por qué se habían erigido solo monumentos a Cuauhtémoc y no a los caudillos indígenas del norte que habían luchado con denuedo y tenacidad por sus respectivos pueblos, y habían durado combatiendo trescientos años, mientras que la resistencia de

Cuahtémoc fue efímera²⁵. En el acta de fundación de Monterrey se habla de los indios caciques naturales de esta tierra, se nombran, pero nunca se les ha hecho estatua alguna en la ciudad.

El espacio público como marco físico o escenario (II): paisaje natural y clima

El paisaje natural es aquí un componente ineludible del escenario urbano. Las montañas que ciñen la ciudad han pasado a ser parte consustancial de esta, hasta el punto de identificarse con ella o representarla por metonimia, como ocurre con el Cerro de la Silla. Mentar el ícono natural es lo mismo que nombrar la ciudad. Este formidable tótem no deja indiferente a nadie y funge, en el inconsciente colectivo local, como una especie de emblema protector de la ‘tribu’. Se mencionan prácticamente todos los cerros (la Silla, las Mitras, el Obispado, el Topo Chico, la crestería de la Sierra Madre, la Huasteca, la Loma Larga), pero hay jerarquías: el Cerro de la Silla es sin duda la presencia más recurrente y el símbolo máximo, el cerro por antonomasia, la montaña sagrada. No en vano figura por derecho propio en los escudos del municipio y del Estado, y es Monumento Natural desde 1991. Las montañas no son un simple decorado; cumplen funciones prácticas y simbólicas. Su “fuerza” y “grandeza” simbolizan las de la ciudad. Haber nacido en el mismo suelo que ellas es sinónimo de orgullo.



A la izquierda, imagen del Cerro de la Silla con el cauce seco del río Santa Catarina en primer término. A la derecha, escudo de Nuevo León, en cuyo cuartel superior izquierdo aparece representado dicho cerro. Fotos: RLG.

²⁵ Tomado de Hernán Solís Garza, *Los mexicanos del norte. Treinta años después*, Ciudad Victoria, Rebal, 2002 (1971), p. 69.

Esa insistencia de los poetas en exaltar estos portentos de la naturaleza podría verse tal vez como un mecanismo compensatorio de ciertas insuficiencias de la creación humana, en el sentido de que la ciudad hecha por el hombre no ofrece creaciones equiparables a las de la naturaleza. Como señala Luis, el protagonista-narrador de la novela *La disgrâce* (Londeix), “no habiendo creado ninguna gran obra barroca, Monterrey se conformaba con admirar la montaña [Cerro de la Silla] que Dios le había dado” (p. 66). Y Carolina, la protagonista de uno de los relatos incluidos en *Juárez* (P. de Isla), no quiere dejar Monterrey: “estaba tan hecha a sus montañas, sus calles y al modo tan claro de ser de su gente que de aquí solamente se podía ir de vacaciones, no más” (p. 52). No obstante, la presencia de las montañas podía tener también proyecciones negativas: para Humberto Cantú, uno de los personajes de *The Monterrey News*, esas montañas eran una especie de regalo envenenado, pues condenaban a la ciudad a un “encierro permanente”, lo cual le dio a entender por qué les decían “cerrados” a los regiomontanos (p. 185).

¿En qué medida encaja esto en el análisis literario de la ciudad desde sus calles y espacios públicos? Una calle o una plaza no son solo lugares en los que ocurren cosas, sino también puntos de vista, espacios desde donde se divisan o aprecian los alrededores y se ven cosas. En el caso de Monterrey esto es especialmente significativo por dos motivos: por lo prominente de las elevaciones montañosas, que las hace visibles (omnipresentes) desde cualquier punto de la ciudad, convirtiéndolas en referentes de orientación; y por las propias características del parque inmobiliario, pues la escasa altura de las construcciones que definen la mayoría de las calles permite –a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en Manhattan– ver más allá de los límites arquitectónicos inmediatos. En la ficción literaria esas prominencias naturales también proporcionan consuelo, aunque de otra índole. Como constatación de una frontera física –que lo es también socioeconómica– bien visible desde las calles, el narrador de *The Monterrey News* alude en un momento dado a las lomas que “salvaguardan la bonanza de la colonia del Valle” (p. 137). Por otra parte, esta situación no solo permite ver los cerros desde los espacios públicos, sino también observar calles,

parques y plazas desde la perspectiva elevada de montes y lomas. La literatura universal ha dado diversas muestras de la riqueza intelectual que siempre va asociada a toda visión panorámica, sobre todo la que resulta de grandes perspectivas caballerías. Porque la vista de pájaro ofrece un mundo *legible* y no solamente perceptible; permite superar la sensación (percepción superficial de las cosas) y ver las cosas en su estructura. Percibir así la ciudad es imaginar historias...

Como tema literario, las montañas han sido tradicionalmente muy proclives a lo encomiástico. En épocas más recientes, sin embargo, la perspectiva esteticista ha dado paso a creaciones poéticas que convierten a algunos cerros en escenario de miseria y marginación. Así se aprecia, por ejemplo, en el poema “Paisaje”, de Arnulfo Vigil. A pesar de todo, si pensamos en las muchas transformaciones que ha experimentado la ciudad a lo largo de los años, las montañas nos hablan de lo permanente, de lo único que ha permanecido inalterable (o casi) en Monterrey. Rosaura Barahona tiene a las inevitables montañas regiomontanas como un recordatorio de lo efímero de nuestra estancia aquí²⁶.

Si se consideran los cerros en la definición escénica de la ciudad, por qué no admitir también sus peculiaridades climáticas (sol, calor, sequedad, condiciones extremas, etc.). En 1893, el poeta Manuel Barrero valoraba el ardiente efluvio solar como una bendición, como “engendrador” de vida y progreso. Casi un siglo después Rufino Tamayo le rendiría homenaje –plástico en este caso– en el cruce de las avenidas Zaragoza y Zuazua. En la literatura neoleonesa contemporánea, sin embargo, el exceso de sol no suscita muchos elogios, llegando a verse incluso como una “maldición”. “Traigo tanto sol adentro”, dice Alfonso Reyes, “que ya tanto sol me cansa” (“Sol de Monterrey”). Algunos novelistas logran proyectar la idea de que este fenómeno tiene consecuencias en el estado anímico y en el comportamiento de los ciudadanos y, por extensión, en su valoración de la ciudad. El personaje de Rogelio Garza en *The Monterrey News* es un buen ejemplo:

²⁶ Rosaura Barahona, “El entierro del Templo Mayor”, en Rangel, *op. cit.*, nota 17, p. 242-7.

Pinche Monterrey: *pinche Monterrey*, se dijo: te lo dijo; lo dijo cuando dejaba atrás la calzada Madero para enfilarse por Zaragoza. [...] Y le dijo pinche al sol, le dijo pinche a tu sol. Sol enfermo, rabioso el de la ciudad, el de este cielo tan azul. Lo detuvo un semáforo... en la calle Espinosa. [...] Entró a las vías de sombra bajo la Gran Plaza, se olvidó del sol y del calor [...], pero tuvo que salir de la sombra para subir hasta Padre Mier, donde lo inundó el sol nuevamente... (p. 69-70).

Mientras camina por la ciudad, el personaje de Humberto Cantú en esta misma novela reflexiona sobre el porqué de la voz tímida y triste de Monterrey:

...y esto es porque nos ahoga la luz, nos sofoca en el fuego lento de todos los días, y si nos despierta a la actividad [...] es porque el sol no nos deja en paz, porque nos sigue hasta lo más íntimo de la casa, se burla de las cortinas y de las persianas y nos ordena que le llevemos el sacrificio de ese día; y sobre esa luz que nos ahoga, la voz de la ciudad es apenas un grito en falso, y Monterrey parece que no descansa al sol pero sí un poco a la sombra, cuando es de noche y no hay quien le exija a uno o a las calles de la ciudad que se despabilen para encarar el día.

Finalmente, cabe referirse al hecho de que la principal corriente fluvial de la ciudad, el río Santa Catarina, es prácticamente un cauce seco (crecidas circunstanciales aparte). El título de un libro de poemas de Ernesto Rangel, *Los ríos del polvo* (1960), lo dice todo. Un verdadero río no solo comporta agua; también implica corrientes de aire, frescor, vegetación, vida animal, murmullo-rumor-canción. Un río seco podría verse entonces como metáfora de soledad, tristeza, frustración, disfuncionalidad..., incluso muerte. ¿Aporta tristeza a la ciudad el río Santa Catarina? “¡Qué triste cuando se secan los ríos...!” dice un verso del poema “Soledades”, de Rangel. Cosa distinta son los ríos que invaden la ciudad cuando llueve y que, debido a la deficiente infraestructura de drenaje, han ocasionado la muerte a algunos ciudadanos: así le ocurre a la mujer del cuento “Ciudad de nadie”, de Gabriela Riveros.

El espacio público como ámbito social

La calle queda comprendida dentro del espacio público, que también acoge plazas, parques y jardines. El denominador común a todos esos tipos de espacio

público es el “afuera”, ámbito al aire libre donde la vida queda expuesta a la mirada ajena y donde tiene lugar una “actividad poco anclada, en la que la casualidad y la indeterminación juegan un papel importante”. El responsable de estas palabras, Manuel Delgado, ha definido el espacio público como aquel en que la vida social despliega dramaturgias basadas en la total visibilidad y en que no existe ningún requisito de autenticidad²⁷. Esto último remite al mundo de las apariencias, porque estar en la calle o en una plaza, es decir, estar *fuera*, implica también “estar *fuera de sí*”, en el entendido de que es uno mismo lo primero que se abandona cuando se sale²⁸. Este mundo de lo aparente está muy presente en la narrativa regiomontana a la hora de caracterizar a los personajes. En *The Monterrey News* Valdés identifica el “nosotros” regiomontano (que en realidad son muchos nosotros) con, entre otras cosas, el saber del “gran secreto de la apariencia” (p. 113).

Siendo la presencia humana la que cualifica el espacio, es en calles y espacios públicos donde mejor se expresa *lo urbano*, es decir, las relaciones sociales que permiten entender la vida en la ciudad. Para Delgado la calle es una “institución social”²⁹. La actividad ordinaria que registran las calles, donde siempre pasan cosas, es ya una “imagen de lo urbano”. Los escritores se interesan por lo extraordinario, pero también por lo cotidiano, por las rutinas de la vida cotidiana en la calle, que siempre deparan algo nuevo, alguna sorpresa. También es importante en esos espacios el estudio de las interacciones socio-ambientales, es decir, de las relaciones entre hombre y entorno. Por otro lado, es evidente que el desarrollo de Internet –con la aparición de las redes sociales– ha favorecido la comunicación y la interacción social sin necesidad de salir de casa. Esto tiene diversas implicaciones, pues, por una parte, hay determinados sectores sociales (clases medias y altas) que hacen mayor uso de esas tecnologías; por otra parte, el poder sabe que puede ejercer un control mucho más efectivo sobre los ciudadanos si

²⁷ Delgado, *op. cit.*, nota 3, p. 33.

²⁸ Delgado, *op. cit.*, nota 3, p. 33. Según el autor, “en la vida cotidiana del *ahí fuera* se entrecruzan interminablemente seres que reclaman ser tenidos en cuenta o ignorados no en función de lo que realmente son o creen ser, sino de lo que parecen o esperan parecer. Son máscaras que aspiran a ser solo lo que hacen y lo que les sucede. Tal negociación constante entre apariencias hace de los actores de la vida pública una suerte de exhibicionistas” (p. 36-7).

²⁹ Delgado, *op. cit.*, nota 3, p. 92.

estos están aislados en casa. Pero transmitir –vía Internet– información y cultura no es lo mismo que producirlas y vivirlas mediante una socialización de calle o espacio público. Britto ha dicho que toda mejora de la comunicación a distancia conspira contra la cercanía, que es la ciudad³⁰.

La aparición de la calle expresa la separación entre lo privado y lo público, entre la familia (intimidad) y la sociedad, al tiempo que permite definir las actividades propias de ambos dominios a partir de un criterio de “accesibilidad”. Lo que usualmente no se hace en la calle queda definido, por defecto, como propio del ámbito doméstico. De ahí también la frecuente asociación de la calle con cuestiones de género: mientras la casa permanecía vinculada al mundo de la mujer, el hombre veía la calle como un lugar propio, quedando así como titular natural de lo público. En “Desde el nido”, poema en el que Leticia Herrera retrata su infancia en el Monterrey de los años 60 del siglo pasado, leemos: “las niñas en la casa los niños en la calle / cómo lamento mi sexo”. Pero ambos dominios, público y privado, son interdependientes. El atractivo de la calle radica precisamente en el hecho de ser un escenario libre y abierto susceptible de ofrecer un “escape” del mundo doméstico y una oportunidad para experiencias imprevistas y emocionantes³¹. No obstante, no hay que perder de vista que en ese espacio abierto también podemos quedar desprotegidos o expuestos a algún tipo de peligro, y en mayor medida las mujeres que los hombres. En *Juárez* (P. de Isla), Sixto –que está buscando empleo– ha tenido una mala experiencia con una secretaria que se burló de él; buscando vengarse, piensa repetidas veces: “Si me la encuentro en la calle...”, es decir, sabe que la seguridad que esa mujer siente dentro de su oficina la perderá o al menos mermará en el momento en que salga a la calle.

La calle y el espacio público en general también pueden ser vistos con temor o desagrado en otros casos. Carolina, la joven protagonista de uno de los relatos de *Juárez*, no disfruta la salida del colegio: los muchachos de la

³⁰ Luis Britto García, “La ciudad como escritura. La escritura de la ciudad”, en Parra, *op. cit.*, nota 4, pp. 15-33.

³¹ Gloria Levitas, “Antropología y sociología de la calle”, en S. Anderson (ed.), *Calles. Problemas de estructura y diseño*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 244.

Preparatoria no dejan de molestarla, siguiéndola durante el trayecto, parándose frente a ella para que les dé un beso, tocándose los genitales, soplándole en la minifalda azul y blanco... (p. 49-50). Por otra parte, en la novela *Andy Rodrigo Mendirichaga* nos sitúa ante las reacciones que puede provocar en una familia de clase media acomodada (asentada en la Colonia del Valle) la llegada de un hijo con síndrome de Down. Daniela, la madre del niño, reconoce la necesidad de sacar a Andy a la calle, al parque, pero no consigue llegar con él a los columpios, es decir, terminará buscando la protección y seguridad del hogar frente a la hostilidad del espacio público. Desde la primera vez que llevó a su hijo al parque notó las miradas inquisitivas que se detenían demasiado en Andy; a su juicio, estaban acusándolo de no ser normal y a ella de haberlo parido. De ahí que trate de disimular el aspecto físico del niño, arrastrada por el violento caudal de la normalidad y la hermosura física decretada de acuerdo a los estándares mayoritarios (p. 193).

Mostrados en público, los signos físicos de la enfermedad suscitan recelo y aversión. Joaquín Hurtado se hace eco en *Crónica Sero* de la dura realidad cotidiana de los enfermos de SIDA. Uno de ellos, Vladimir, se nos presenta como “Somalia pasando por el frente de un respetable barrio de familias respetables de una colonia respetable” (p. 117). La metáfora de la hambruna africana le sirve al autor para confrontar la imagen de la enfermedad con los juicios hipócritas de la sociedad biempensante. Hurtado nos muestra a personas respetables haciendo preguntas irrespetuosas. Hasta que un día los enfermos deciden tomar las calles, porque tomar la calle da valor:

Uno de diciembre. Tomamos las calles de Monterrey. Somos cuarenta, cincuenta. Algunos peatones nos apoyan en silencio. Otros nos miran y pasan de largo. Los menos nos gritan méndigos jotos, pinches viejas putas, nos echan los carros. Levantamos pancartas donde denunciamos, reclamamos, exigimos, gritamos. ¡Ya basta! Vamos callados y orgullosos de hacerle un hueco a la desidia. Partimos de la plaza de armas. Pasamos de largo la lujosa catedral donde se casan los ricos de esta ciudad.

El contingente carga dos féretros hechos de cartón y lustrina. Representan la muerta voluntad del gobierno, la negación de la sociedad. [...] Rompemos el paseo dominical y la gente nos odia o nos admira. Nadie se salva de esta singular procesión. Alguien grita que nos confundimos de fechas, que el Halloween se celebró hace mucho. Flashazos, reporteros, policías en motocicleta.

Una niña lleva el famoso cartel de ‘Abrázame, tengo sida’. Con eso calla a los reptiles. Va abriendo calle, rompe el pavimento. Aquí van las madres, las hermanas, los

hijos y las esposas. Los maridos. Aquí vienen los amigos y los amantes. Aquí vienen los gays y los heteros. Aquí viene la esperanza y el miedo. [...] Aquí viene la enfermedad que se volvió grito, bandera. [...] Aquí vamos los que vivimos en los escondrijos.

Véannos para que vayan mañana con el chisme. Mírennos claramente para que nos identifiquen a plenitud y no quede duda alguna.

[...] Nada esperamos después de esto. Solo quisimos avisarle a la ciudad que el sida es tan de carne y hueso como sus hijos, sus vecinos, sus maridos... Sin embargo, la ciudad es el silencio (p. 121-2).

Otras veces, en cambio, las calles deparan experiencias emocionantes y encuentros insólitos. Así les ocurre a Alicia y Adrián, protagonistas del ya citado cuento "Punto cero", de Gabriela Riveros, incluido en *Ciudad Mía*. Lo interesante aquí es lo imprevisible del encuentro fortuito en la calle de la escritora y el fotógrafo, y el nacimiento –a partir de él– de una amistad. El encuentro en la calle dará paso a una profunda charla en el interior de un Sanborns, pero lo importante es el momento en que la pareja entabla comunicación. Caminan sin conocerse por las calles del centro, él pregunta por un Sanborns y ella le indica el más próximo. Al oírle hablar, ella nota un acento argentino y deduce que es de ese país. Pero las apariencias, a veces, engañan: "en realidad soy de acá [nacido en Monterrey], pero toda mi vida he vivido fuera". Alicia, que en ese entonces está escribiendo un cuento sobre un fotógrafo que viene a captar imágenes de Monterrey con motivo de los 400 años de su fundación, le confiesa que ha estado pensando en el personaje de su cuento durante más de una semana y resulta que sale de su casa y se lo topa en la calle... Más adelante descubrimos que cuento ficticio y cuento real son el mismo cuento.

Pero, ¿de quién es la calle? Podría decirse que la autoridad pública (política) es, *de facto*, la dueña de la calle. Obviamente, las condiciones no son las mismas en un Estado de derecho que en un régimen autoritario, evidenciándose más la 'posesión' en este último caso. Delgado ha dicho que las instancias políticas se arrojan la propiedad del espacio público, convencidas de que "la calle es suya"³². Sin embargo, según este autor, el espacio público no es patrimonio de

³² Y añade: "Ningún gobierno está del todo tranquilo con respecto a lo que sucede ahí, a ras de suelo, en un territorio permanentemente desterritorializado, en que se contempla la actividad siempre sospechosa de una multitud de cuerpos y rostros *sin sitio*, una madeja de vida en movimiento de la que, en realidad, no se sabe nada". Manuel Delgado, "El espacio público en

quien lo posee, sino de quien lo ocupa para usarlo y solo en tanto lo usa, puesto que allí la propiedad es o debería ser inconcebible³³. La literatura que estamos estudiando registra lo que podríamos llamar posesiones temporales o provisionales: Carolina, la ya citada protagonista de uno de los relatos de *Juárez*, es una joven estudiante que debe caminar todos los días desde su escuela hasta la oficina donde trabaja su madre. Aunque los alumnos de la Preparatoria la molestan siempre al atravesar la plaza de Colegio Civil, sabe bien que tomar un camino diferente implica el “riesgo de atravesar calles menos concurridas, de las que otros grupos de alumnos de la Preparatoria se habían posesionado” (p. 50). Del mismo modo, en los últimos años que atravesó la plaza fue dándose cuenta de cómo se la apropiaban distintos colectivos: los primeros en “tomar” el espacio fueron los vendedores de comida con sus triciclos acondicionados como negocios; después llegaron los librereros móviles. En *El crimen de la calle Aramberri* (Valdés) se ofrece también un testimonio muy significativo sobre apropiación del espacio público:

Antes de llegar al mercado Juárez pueden verse en un letrero los caracteres de la cantina Lontananza. Algunos domingos, con el permiso de la autoridad, se acostumbra a aislar el espacio comprendido entre la calle de Guerrero y una pared del mercado con una manta de varios metros; entonces se instala una orquestita rústica y una persona se encarga de cobrar diez centavos por entrada. Si por algunos fuera, también harían cerrar las calles desde el cruzamiento de Aramberri y Juárez para incluir en la diversión al bar Lontananza (p. 117).

La calle comunica y socializa, aunque ha ido imponiéndose lo instrumental-circulatorio sobre lo expresivo, es decir, la idea de calle considerada únicamente a partir de su capacidad de tránsito, como enlace o lugar de paso, en detrimento de su potencial cultural y de interacción social. Aun así, la literatura que estamos estudiando nos recuerda que las calles también sirven para manifestarse en señal de protesta. En *El enrabiado* (Montes), los trabajadores de Fundidora se niegan a admitir la quiebra de la empresa, un cierre que los “escupe” a la calle: “Vámonos a huelga, así nos tienen que oír. [...] Hay que marchar por las calles para que la

litigio. Las ocupaciones desobedientes de la calle en Barcelona (1939-1977)”, en Calatrava y González, *op. cit.*, nota 18, p. 299.

³³ Delgado, *op. cit.*, nota 3, p. 50-1.

gente sepa que la fábrica sí es productiva y que más de veinticinco mil personas dependemos de ella” (p. 21). La calle se convierte así en vehículo de expresión para comunicar algo a los demás y demandar su solidaridad.

El espacio público es también un ámbito de relaciones laborales. Vigil repara en uno de sus poemas en “el viejito bolero / en edad de jubilación / no concedida por nadie”. El mundo de los vendedores ambulantes es un buen ejemplo del uso de la calle como espacio de trabajo. En *El crimen de la calle Aramberry* se ofrecen interesantes testimonios sobre este asunto:

Un par de puertas más allá del negocio, uno de esos polleros que sin más ayuda que la de sus brazos estiran de un barrio a otro sus carritos de dos compartimentos, por lo regular colmados de mercancía, se dispone a desplumar un pollo en plena calle. [...] Casi al llegar a La Superior, observan la forma ceremoniosa como se retiran los chinos que se instalan a mitad de cuadra por Ruperto Martínez, entre las calles de Juárez y Guerrero. Vienen en un guayín [camioneta] desde San Pedro a vender las verduras que ellos mismos cultivan, y puesto que su comercio favorece mucho al restaurante, que empieza a llenarse desde las cinco de la mañana, son vistos con agrado por el personal de La Superior (p. 79-80).

¿Cómo reaccionan los demás personajes urbanos ante el ambulante? Mientras unos se sirven de este comercio informal, y por tanto se benefician del servicio que presta, otros solo ven inconvenientes a su presencia en las calles. En *The Monterrey News* hay un momento en que el personaje de Humberto Cantú se baja de un autobús urbano dando un pequeño salto para alcanzar la acera, a fin de evitar la suciedad del agua empleada en los puestos de antojitos (p. 127). Esta misma novela revela que hay más ciudadanos y actividades profesionales que utilizan la calle con fines laborales. Es el caso, por ejemplo, de albañiles y mariachis: a los primeros se les presenta atareados en tapar una zanja para desestancar el drenaje de un sector de la calle Washington (p. 70); de los segundos tenemos noticia por su interacción con el personaje de Julio Villarreal: desplazándose en auto por el carril adyacente a la acera izquierda de Cuauhtémoc, varios mariachis se abalanzan sobre él enumerándole precios por llevar serenata (p. 96). Lejos de limitarse a hacer su trabajo, los albañiles también interactúan con personas que circulan por la calle, especialmente si se trata de mujeres atractivas: cuenta el narrador que cuando Guadalupe Torres abandonó la

acera del cine Monterrey simuló ignorar los silbidos y piropos que unos trabajadores le dirigieron mientras pasaba cerca de ellos (p. 117).

Monterrey es representado en la literatura como un espacio de bullicio, pero también de soledad, aburrimiento e insatisfacción vital. La soledad es hija del individualismo, fuente a su vez de indiferencia e insensibilidad social. La mujer que cae a una zanja en el cuento “Ciudad de nadie”, de Gabriela Riveros (*Ciudad Mía*), acaba muriendo porque todos tienen prisa en la ciudad y nadie repara en los demás; intenta gritar pero nadie tiene oídos para ella. En muchos personajes-ciudadanos anidan sentimientos de vacuidad, ansiedad, desolación, angustia, desamparo y tristeza. Cordero habla de una ciudad en la que se hace el amor para “escapar de la orfandad inmensa”. Algunos poetas han vivido esa desolación en carne propia, sintiéndose terriblemente perdidos en la ciudad. Es el caso de Huerta, quien tiene muy presente en su obra la “soledad / de estas ciudades modernas / donde comienza mi noche”. El poeta ve desfilar por las calles “multitudes de gente indiferente” y habla de una ciudad de “caras ajenas aturcidas”. Del mismo modo, el personaje de Daniela, madre de Andy, el niño Down de la novela de Mendirichaga, habla de una ciudad donde la gente deambula *sonambulesca* sin más meta que el propio beneficio, todos sordos y ciegos a los alaridos de los demás y estos a su vez ajenos a las tristezas y vacíos de los otros (p. 147). En su “Elegía a Pedro Garfias”, Huerta enfatiza la condición de caminante ciudadano del maestro (de los que van sin prisa) y destaca la vehemencia con que Garfias le dijo a Monterrey que “algo no está bien en esta tierra”. La supuesta fuerza identitaria del “nosotros” regiomontano queda neutralizada ante las pulsiones, pasiones y contradicciones del individuo. Joaquín Hurtado ha dicho que el orgullo y la serie de presumibles valores de pertenencia e identidad que le brindan algo de certezas al individuo, se vuelven contra su propia integridad a cada quiebre de calle³⁴.

Partiendo de la consideración de que toda pérdida de tiempo es pérdida económica, el individualismo se evidencia también a través de las prisas de la gente, que operan contra la sociabilidad. Ortega alude a los “grotescos

³⁴ Joaquín Hurtado, “Visiones del muladar”, en Parra, *op. cit.*, nota 4, p. 36.

transeúntes” que cruzan presurosos la Gran Plaza. Se ha ido perdiendo la idea de pasear la ciudad; lo que importa, por razones prácticas, es atravesar sus espacios lo más rápido posible. Los ciudadanos, en este sentido, habrían perdido capacidad de interacción social. En el prólogo a uno de sus libros de poemas, Rangel recurre a Arnold Toynbee para señalar que ni la conquista ni la técnica son criterios válidos para medir el crecimiento de una civilización. El progreso, a su juicio, es casi siempre de índole espiritual y no material, de suerte que “la concepción verdadera es la que mira la sociedad como un sistema de relaciones entre individuos. Los seres humanos no pueden ser tales sin una acción recíproca con sus semejantes”³⁵. El hombre es un ser social, pero se ha convertido en “hombre isla”, en “soledad rodeada de gente por todas partes”³⁶. En Monterrey, ciudad de tanto y tan exaltado maquinismo, se habría generado una ciudadanía mecánica que tiende a parecerse cada vez más a las máquinas, perdiendo capacidad de amar y haciendo de la relación social un “contrato”, un “negocio”, una “compraventa”, porque el dinero manda. Desde esta perspectiva, el objetivo de un poeta como Huerta es “hacernos despertar de la modorra citadina”³⁷.



La Macroplaza (1980-85), con el Faro del Comercio (diseñado por Luis Barragán) a la derecha, la Fuente de Neptuno en segundo término y el Palacio de Gobierno al fondo. Foto: RLG.

³⁵ Toynbee, citado por Ernesto Rangel Domene, “Prefacio”, en Ídem, *El canto urbano*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1975, p. 13.

³⁶ José Gorostiza, citado por Rangel Domene, *op. cit.*, nota 35, p. 15.

³⁷ Tomás Armas, “Prólogo”, en Arnulfo Vigil, *Poesía urbana*, Monterrey, Divulgación, 1981, p. 5.

La desconfianza (hacia los demás), generadora de miedos e inseguridades, es otro de los sentimientos que anida en muchos personajes literarios y conspira contra las relaciones sociales. Inés González, el detective o agente especial de *El crimen de la calle Aramberri*, está convencido de que la ciudad será otra a partir de aquella matanza. Desarrolla para sí mismo una idea según la cual, dado que en aquel Monterrey de 1933 todos se conocían como quien vive bajo un mismo techo, los asesinatos cortaron de tajo la confianza que sentían unos hacia otros. Después de esos hechos nadie en Monterrey estaba seguro de que los criminales no vivieran en la casa de al lado (p. 35). Del mismo modo, el narrador de uno de los relatos de *Juárez* señala que hace tiempo que Monterrey dejó de ser un “pueblo grandote” para convertirse en “algo más complejo”. Una de las consecuencias de esa transformación es que es difícil confiar en la gente que rodea a uno, ni siquiera en los parientes, compadres o vecinos de toda la vida. De hecho, se alude al crimen de Aramberri como ejemplo de lo que le puede pasar a alguien por ser confiado incluso con familiares (p. 17). Es decir, la diferencia entre un pueblo grandote y algo más complejo es la confianza, la pérdida de confianza.



Calle Aramberri (Monterrey), con la casa en la que se cometió el crimen de 1933; actualmente luce con todos sus vanos tapiados.

Foto: RLG.

La soledad, que afecta por igual a todas las clases sociales (el dinero no hace inmune a ella), se expresa y se combate de muy diversas maneras en la ciudad literaria. Muchas veces aparece como detonante de interacción social. Uno de los relatos que mejor refleja estos sentimientos de soledad es “La dama sonámbula”, obra de

Hurtado que da título a un libro de cuentos del mismo nombre. La protagonista, Magdalena Elizondo (Magda), es una joven ninfómana de clase alta que trata de conjurar su soledad a través de escapadas nocturnas en coche por las calles de la

ciudad, sin rumbo. Verse involucrada en un accidente de tráfico, en una noche de fuerte lluvia, supone para ella algo excitante y emocionante desde el momento en que tal circunstancia puede ser propiciatoria de encuentros (sexuales). De un Ford viejo y destartado sale Gerardo, joven de 25 años que trabaja de mecánico en una fábrica, que le dice: “Está juerte l’agua”. Ella piensa: “Triste payo sin remedio, *tájuaro serrano...*”. A pesar de las manos sucias y callosas del muchacho (“manazas grasientas de mecánico muerto de hambre”), de una “boca que no conocía la pasta dental”, de unos pies “trasudados”..., y a pesar de que Gerardo no tenía seguro y de que no se veía ningún agente de tránsito en las inmediaciones, ella le insta a subir a su Honda y esperar allí la patrulla. Magda, que sí tiene seguro, hace gala de un fingido nerviosismo y deja caer un “ahorita lo arreglamos”. La pareja terminará manteniendo relaciones sexuales en el coche de ella. Esa misma noche, tras Gerardo, se subieron al auto un agente de seguros y un oficial de tránsito... Lo que salva a Magda de la soledad y la infelicidad son precisamente esas noches en su Honda:

La calle siempre escucha mis turbaciones; pero una calle vacía qué va a entender, o quizá sí, del porqué Magdalena se pone a dar vueltas en los callejones del perro y sin darse cuenta llega a ningún lado en medio del diluvio universal de sus lágrimas [...]. Y luego qué sencillo ponerse a platicar a quien la quiera oír lo mucho que la atormenta la soledad, el cansancio, el hartazgo, o cualquier otra coartada que mal explique sus andanzas. Aunque no lo creas, Magda no le pide en esos momentos a la calle lo que seguro se merece una dama de buena familia que solitaria salió a la calle en las altas horas de una noche lluviosa. Y por eso Magda no tiene más remedio que frenar donde no debe cuando vi esas luces aproximarse tras el Honda, y luego qué satisfacción escuchar el claxon retumbando en mi pecho y en seguida esa liberación de olla exprés cuando el golpe seco (p. 102).

Vargas Llosa ha dicho que en la ficción se despliegan apetitos y temores que la vida real incita y no alcanza a saciar o conjurar. Porque en el individuo, instintos reprimidos en nombre del bien social están siempre al acecho, esperando la oportunidad de manifestarse para exigir de la vida intensidad y excesos que pueden conducir a la destrucción y a la muerte. El sexo, en este sentido, es el territorio donde se dan cita esos demonios ávidos de transgresión y ruptura. Su presencia siempre entraña un riesgo para el individuo y una amenaza de disolución y violencia para la sociedad, pero su total exilio empobrece la vida,

privándola de exaltación y embriaguez (la fiesta y la aventura), que son también una necesidad del ser³⁸.

La interacción social puede darse también entre desconocidos que conducen sus respectivos autos. Los objetivos del 'contacto' pueden ser diversos, incluyendo los de tipo sexual (que no serían incompatibles con situaciones de soledad o insatisfacción vital). En esos casos es frecuente iniciar la comunicación por cauces visuales más que verbales. Así ocurre en el cuento "Al aire libre" (incluido en el libro *Nosotros, los de entonces*), de Cris Villarreal. En él se narra la aventura de un joven de posición acomodada que una tarde de viernes decide salir a dar una vuelta en carro, a disfrutar del aire libre. En un cruce (Constitución y Venustiano), en el inter del cambio de luces del semáforo, se pone a "bobear" a los carriles vecinos, descubriendo en la ventana de un Volkswagen la mirada "inevitable" de otro joven cuya expresión "insinuadora" no ofrecía dudas. Tras una persecución implacable –a modo de cortejo– por diversas calles de la ciudad, ambos coches se detuvieron frente a una placita casi desierta. Primero se hablaron de auto a auto; después, superada la desconfianza inicial, el muchacho del Volkswagen subió al auto del otro. Teniéndolo ya cerca, el protagonista-narrador descubre que su "conquista" no es de su clase (ni social ni intelectual); le interesa únicamente como juguete sexual. Es significativo que solo al final se nos revele el nombre propio del joven del Volkswagen (Abel). Para el protagonista-narrador, que llega a ver su aventura como un "experimento de acercamiento prole", Abel era "la clase de compañía que da entre lástima y vergüenza" (p. 57). De hecho, y aunque terminará llevándose a su casa, le aterra la idea de que algún conocido pueda verle en la calle con Abel: "esta era la clase de amistad que jamás invitaría ni a una comida informal a mi casa" (p. 58). Por lo demás, es evidente que en este tipo de contacto entre extraños se corren riesgos que en ocasiones pueden tener consecuencias lamentables. "Guerreros III", brevísimo relato de un párrafo que incluye Hurtado en *Guerreros y otros marginales*, así lo atestigua:

³⁸ Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 12 y 22-23.

Lo levantó en Treviño. Viró por Juárez. Dio la vuelta en Arteaga para luego tomar Guerrero. Una tecate y un Marlboro entre cómo te gusta, si pasivo o activo. Le dieron el navajazo en Isaac Garza, después lo arrojaron del Cougar. Con esta ya van cuatro. No escarmienta.

Relaciones de esa índole no son privativas del colectivo homosexual. En otro cuento de Cris Villarreal (“El precio a pagar”), incluido en el libro citado en el párrafo anterior, leemos:

En la gasolinera, una muchacha de Volkswagen te dirige una mirada ligadora. [...] Interiormente te intimidada que tal vez parte, o todo el interés de la chica, sea por el estuche, y un poco contrariado te pones los lentes oscuros (p. 98).

Entendido como “ciudad que se desplaza”, el camión o autobús urbano define otro espacio propicio para las relaciones sociales, ya sea a través de comunicación verbal o no verbal. Las motivaciones sexuales vuelven a ser muy recurrentes entre los escritores. En uno de los cuentos incluidos en *Regia*, Abraham Nuncio nos presenta a un conductor de la ruta 35, Cruz Sifuentes, apodado “El galán”, tratando de ligarse a una pasajera. Desde el momento en que Amalia sube al autobús repara en sus muslos, la sigue por el espejo –costándole la distracción silbidos y claxonazos–, maldice en silencio a un pasajero que cede su asiento a la muchacha (vengándose de él al hacerle perder el equilibrio varias veces mediante arrancones y “enfrenones”)..., para terminar teniendo relaciones sexuales con ella en el propio autobús, al final del trayecto. El galán gozaba el “espectáculo” de las mujeres que transportaba, aunque reconoce que algunas son inaccesibles; cuando le tocó trabajar en una ruta que pasaba por el Tecnológico, veía a las chicas como a las vírgenes de las iglesias: “las puedes ver pero no las puedes tocar” (p. 30). Es decir, determinados itinerarios urbanos pueden condicionar el comportamiento.



Imágenes de ayer (c. 1950) y de hoy sobre la omnipresencia de los camiones urbanos en las calles de la ciudad (Monterrey).
Foto izq.: Fondo Casasola (Fototeca Nacional). Foto dcha.: RLG.

La ciudad nocturna también promueve relaciones sociales, pero en este caso nos sitúan casi siempre en la órbita de lo marginal, relacionada a menudo con la “clandestinidad” de los mundos subterráneos de prostitutas, travestis, homosexuales, etc. En un cuento de David González, *Cuando los gays canten*, se intenta mostrar el mundo real de las noches de Monterrey, que no corresponde a la imagen que han querido vender los “mojigatos” ni al Monterrey industrial en el que por las noches solo se movían los obreros para cubrir su turno y que no se detuviera la producción, con el resto de la clase trabajadora durmiendo en la seguridad de sus hogares. El mundo real de la noche regiomontana era “el mundo de los ojos que buscan, de los que duermen en la calle, de los que se embriagan hasta quedar tirados, de los asaltantes, de los traficantes, del ricachón con peluca, del muchachito prostituyéndose en el Gran Marquis, del hijo maquillado que hay que esconder de día, de policías extorsionadores...” (p. 10). Como señala Valdés en *The Monterrey News*, de noche se acaba la cortesía propia del trato de negocios y termina la amabilidad cotidiana: “hay que sacar las uñas para defenderse de la ciudad y de la noche”. Y ello es válido tanto para quienes recorren las calles a pie como para quienes lo hacen en coche. De hecho,

Entre el que anda a pie y el que mete segunda para seguir al paso de las lentas aceras no hay una gran diferencia. Tienen que darse la mano ahora de noche, tienen que verse bien las caras aunque en la mañana finjan no reconocerse. Están obligados a reír en complicidad con el hombre que abraza a la prostituta o con el homosexual travestido de mujer (p. 25).

Hermanados, noche y vértigo son conceptos que llegan a asociarse a determinadas calles. En el poema “Nocturno de la calzada Madero”, Samuel Noyola vincula la noche con actividades marginales ‘propias’ de esa calle, porque es ahí, en Madero, “donde la puta, el califa y el maricón / se deslizan orgullosos de su techo de estrellas”. Para Magda, la sonámbula-ninfómana de Hurtado, la calle nocturna es un escondite; ella siente júbilo cuando cae de nuevo la noche, su noche, con su “red de araña peluda”, porque entiende que “es la hora de salir de cacería”. Y confiesa a su madre: “si vieras qué fácil resulta a esas horas de la alta noche encontrar quién te obsequie gentilmente un cigarro sabor a alma

extraviada” (p. 103-4). Contactar con extraños parece más fácil en la noche, al amparo de la oscuridad, con más desinhibición y menos testigos incómodos. Eduardo A. Parra describe bien ese mundo nocturno en “Como una diosa”, cuento incluido en *Sombras detrás de la ventana*. En él aparecen prostitutas y travestis adueñándose en la noche de determinadas plazas de la ciudad. Armando, cliente de Julia, propone a esta tener sexo en su oficina (que está por el centro), pero ella prefiere un hotel; aquel termina preguntándose qué diferencia hay, “si lo que vamos a hacer se puede hasta en la calle” (p. 48). En ese mismo libro de cuentos hallamos otro relato, “El último vacío”, donde un gay recrimina a su pareja que vaya a salir a altas horas de la noche: “Ya deberías saberlo –le contesta–, esta ciudad solo es divertida durante la noche; fuera de eso es un asco a cualquier hora” (p. 71).

Joaquín Hurtado es probablemente el escritor local que ha revelado con mayor nitidez y verismo (además de valentía) la realidad del mundo homosexual regiomontano, que muchos se empeñaban –y aún empeñan– en silenciar, ocultar y negar. Al hacerlo, ha puesto de manifiesto los comportamientos de un colectivo que se sirve mucho de la calle como lugar de encuentro amoroso y sexual. En *Laredo Song*, los homosexuales se presentan sobre todo en su doble faceta de caminantes-deseantes: hombres que caminan con fruición en busca de otros hombres con quienes pasar un buen rato o lo que surja. Hurtado nos los sitúa, entre otros lugares, sobre Constitución, especialmente en el tramo que va del puente del Papa hasta el hospital de Ginecología: “casualidades topográficas del *gay vivir*: el violento acostón se halla entre la castidad más encabronada y la maternidad hipervaluada”. En ese interminable caminar, “los ‘holas’ surgen de invisibles bocas, de camuflados cuerpos entre piedras, escombros y hierbas” (p. 10-11). En el camino de los deseantes todo puede suceder, “nada se deja para el día siguiente”: mientras unos actúan (practican sexo), otros –a modo de público– se detienen y miran. La afinidad entre ellos refuerza la idea de grupo: “un espíritu de solidaridad y protección mutua mantiene cohesionados y siempre comunicados a los usuarios del sexo callejero” (p. 12). A través de obras literarias como esta, el

colectivo expresa de alguna manera la luminosa determinación de recuperar la calle.

Las relaciones sociales no siempre se dan entre 'iguales'. En este sentido, el habla (como ocurre en varias obras de Hurtado) define la procedencia y la educación de los personajes en su rica diversidad étnica, cultural y sexual, en sus jergas y códigos profesionales y sociales. La lectura de algunas obras de Hurtado no es fácil, sobre todo por el empleo de un lenguaje un tanto encriptado, de cierta jerga propia del ambiente gay, pero esa circunstancia hace su discurso mucho más auténtico.

Conclusiones

En Monterrey, a lo largo del siglo XX y de lo que llevamos del XXI, la creación literaria ha experimentado una evolución en virtud de la cual ha sido posible no solo conocer mejor la ciudad y las relaciones sociales que en ella se dan, sino también reivindicar a ciertos colectivos sociales marginados y evidenciar (denunciar) diversos desajustes que ralentizan el desarrollo y la consolidación democráticos en la entidad. A menudo la ficción es la mejor forma de denunciar; lo escrito y publicado queda para siempre y nunca pierde actualidad. En las páginas anteriores se ha podido comprobar que existe una inevitable comunión entre la literatura y la realidad. Podría decirse, en este sentido, que narradores y poetas locales han prestado un gran servicio a la democracia en la entidad.

Sin embargo, es significativo el escaso número de buenas librerías con que cuenta la ciudad, circunstancia a la que habría que sumar, en el actual contexto de crisis económica y de Internet, el cierre de algunas de ellas. Aun así, como parte de la cultura, la literatura influye en la vida social. Algunos autores han señalado que la dimensión cultural de la existencia social no solo está presente en todo momento como factor que actúa de manera sobredeterminante en los comportamientos colectivos e individuales del mundo social, sino que también puede intervenir de manera decisiva en la marcha misma de la historia, o al menos

imprimirle un sentido. La creación de belleza mediante el manejo de las palabras figura entre los objetivos del arte literario, pero no puede perderse de vista la “función social” que cumplen los textos una vez publicados. Cada libro es potencialmente capaz de actuar en la realidad a través de sus lectores.

De ser mero accesorio en las tramas literarias, la ciudad acabará convirtiéndose en protagonista. A partir de ahí ya no será solo reflejo de la realidad sino realidad inventada, de donde se deduce que el escritor aparece como “fundador” de ciudades y no solo como cronista. En el caso de Monterrey, que algunos escritores han llegado a presentar bajo otras identidades (Tula, etc.), domina la crónica sobre la invención, aunque esta última cuenta con páginas memorables debidas a escritores como Abraham Nuncio, entre otros.

La ciudad es un símbolo que encierra otro símbolo, el del teatro. Desde esa perspectiva, las calles, el resto de espacios públicos, los edificios y el medio ambiente natural pueden leerse como marco escénico en el que acontece –con sus múltiples actores– la vida social. Si es posible ver la ciudad como medida del hombre, es evidente que las calles y los edificios de Monterrey definen en cierto modo al regiomontano. De ahí que puedan establecerse relaciones entre la ciudad física, material, y el estado anímico de los personajes que la pueblan.

Representar literariamente una ciudad no significa mostrar con palabras su cara bonita o maldita. Los escritores no son cronistas de las bellezas locales, no pueden alimentarse de absurdos orgullos locales. Para Elvira Lindo, la buena literatura ha contado y contará siempre la extrañeza del individuo hacia su propia tierra, y eso es necesario porque nos obliga a mirar el mundo con ojos críticos, evita el adocenamiento. De ese modo será posible, por ejemplo, hallar belleza en calles o colonias que jamás visitará ningún turista. Eduardo Antonio Parra ha dicho que Monterrey es una ciudad que siempre ha tratado de ocultar parte de su rostro. Se ha tendido un velo de pudor para alejar de la mirada de los curiosos lo que, a su criterio de “provinciana vieja”, debía permanecer ignorado. Afortunadamente, una nueva hornada de escritores, valientes y talentosos, ha decidido sacar a la luz lo que, según las buenas conciencias, debería permanecer en la oscuridad. A Alicia, personaje (escritora) de uno de los cuentos de Gabriela Riveros, le dijeron

en una ocasión que eso de escribir es una evasión, que los escritores tratan de inventar otros mundos porque no son felices en este. En efecto, los buenos escritores se inconforman con el mundo en que viven, pero no para evadirse, sino para transformar la realidad de partida.

Fuentes y bibliografía

FUENTES LITERARIAS

AA. VV., *Poesía joven de Monterrey. Antología*, Monterrey, UANL, 1983.

CAVAZOS, Israel (comp.), *Monterrey en la poesía*, Monterrey, Ayuntamiento de Monterrey, 1995 [incluye, entre otros, los siguientes autores y poemas:]

- ALTAMIRANO, Hugo, "Canto a Monterrey" (s. f.).
- BARRERO, Manuel, "Monterrey" (1893).
- COINDREAU, Roberto, "Mi ciudad y yo" (s. f.).
- , "Corrido de Monterrey" (s. f.).
- GARCÍA NARANJO, Nemesio, "Mi madre, mi señora, mi maestra" (s. f.).
- GUAJARDO, Simón, "Elegía de la calle de Galeana" (s. f.).
- GUZMÁN, Plutarco, "Himno a Monterrey" (1987).
- HERRERA GONZÁLEZ, Francisco, "Monterrey" (1946).
- JUNCO DE LA VEGA, Celedonio, "A la ciudad de Monterrey" (1910).
- y Juan B. Delgado, "Al Cerro de la Silla" (1906).
- LUZ, José de la, "La Sultana" (s. f.).
- MONTES DE OCA, Ignacio, "A la ciudad de Monterrey" (1880).
- NARANJO, Leopoldo, "Nuestra Señora de Monterrey" (1946).
- OTHÓN, Manuel José, "Las montañas épicas" (s. f.).
- REYES, Alfonso, "Romance de Monterrey" (s. f.).
- , "Cerro de la Silla (romance a media voz)" (1941).
- , "Sol de Monterrey" (s. f.).
- SALAZAR, Horacio, "Elegía de Monterrey" (s. f.).
- SALINAS, Hernán, "Mi bella ciudad" (1987).

- SANTOS, Diódoro de los, "Monterrey inmortal" (1971).
- TIJERINA, Luis, "Canto a Monterrey" (s. f.).
- , Luis, "Tierra regiomontana" (s. f.).
- , Luis, "Himno a Monterrey" (s. f.).
- CORDERO, Sergio, *Vivir al margen. Poemas: 1981-1986*, México, (D. F.), Fondo de Cultura Económica, 1987.
- CUÉLLAR, Margarito, *Que el mar abra sus puertas para que entren los pájaros*, Monterrey, Tinta Joven, 1982 [poesía].
- Poemas para protegerse del sol*, Monterrey, CONARTE, 2002.
- Estas calles de abril. Saga del inmigrante*, México (D. F.), Aldus, 2008 [poesía].
- FERNÁNDEZ, Bernardo, *Tiempo de alacranes*, México (D. F.), Joaquín Mortiz, 2005 [novela].
- GONZÁLEZ, David, *Cuando los gayos canten*, Monterrey, Cotita de la Encarnación, 1997 [cuento].
- HERRERA, Leticia, *Vivir es imposible*, México (D. F.), Verdehalago, 2000 [poesía].
- HUERTA, Andrés, *Poesía [1967-1989]*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1993.
- HURTADO, Joaquín, *Guerreros y otros marginales*, México (D. F.), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993 [cuentos].
- Laredo Song*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1997 [novela].
- Crónica Sero*, Monterrey, CONARTE, 2003 [novela].
- La dama sonámbula*, Monterrey, CONARTE, 2007 [cuentos].
- ISLA, Pedro de, *Juárez*, Monterrey, Ágora, 2005 [cuentos].
- LONDEIX, Georges, *La disgrâce*, París, Albin Michel, 1964 [novela].
- MENDIRICHAGA, Rodrigo, *Andy. La visita inesperada*, Monterrey, Castillo, 1986 [novela].
- Siluetas de arena*, Monterrey, EMEDICIONES, 1989 [novela].
- MONTES, Felipe, *El enrabiado*, México (D. F.), Mondadori, 2003 [novela].
- NUNCIO, Abraham, *Regia*, Monterrey, UANL, 2009 [cuentos].
- PARRA, Eduardo A., *Nostalgia de la sombra*, México (D. F.), Joaquín Mórtiz / Planeta, 2002 [novela].

- Sombras detrás de la ventana. Cuentos reunidos*, México (D. F.), Era, 2009 [cuentos].
- RANGEL, Ernesto, *Los ríos del polvo*, Monterrey, Universidad de Nuevo León, 1960 [poesía].
- El canto urbano*, Monterrey, UANL, 1975 [poesía].
- RIVEROS, Gabriela, *Ciudad Mía*, Gob. del Estado de Nuevo León, 1998 [cuentos].
- TINOCO, Paola, y José Garza (comps.), *Cuentos desde el Cerro de la Silla. Antología de narradores regiomontanos*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- TOSCANA, David, *Las bicicletas*, México (D. F.), CONACULTA, 1992 [novela].
- El último lector*, México (D. F.), Mondadori, 2004 [novela].
- VALDÉS, Hugo, *The Monterrey News*, Monterrey, UANL, 2006 (1990) [novela].
- El crimen de la calle Aramberri*, Monterrey, UANL, 2008 [novela].
- VIGIL, Arnulfo, *Poesía urbana*, Monterrey, Divulgación, 1981.
- VILLALOBOS, Pablo, *Noches de satín y botas vaqueras (Apuntes del circuito gay en Monterrey)*, Monterrey, Cotita de la Encarnación, 1996 [ensayo].
- VILLARREAL, José J., *Mar del Norte*, Tlaquepaque (Jal.), Mantis, 2008 [poesía].
- VILLARREAL, Minerva Margarita (ed.), *Afuera llueve el polvo. Antología poética de Andrés Huerta*, Monterrey, UANL, 1991.
- Dama infiel al sueño*, Guadalajara, Cuarto menguante / Xalli, 1991 [poesía].
- VILLARREAL, Cris, *Nosotros, los de entonces*, Monterrey, UANL, 1983 [cuentos].

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *CAINTRA Nuevo León. Valores que nos fortalecen*, Monterrey, Cámara de la Industria de Transformación de Nuevo León, 2004.
- AMPARÁN, Francisco José, “La invención de la ciudad: el caso de Torreón”, en E. A. Parra, *Ciudad y Memoria...*, pp. 216-222.
- ARMAS, Tomás, “Prólogo”, en Arnulfo Vigil, *Poesía urbana*, Monterrey, Divulgación, 1981.
- BARAHONA, Rosaura, “El entierro del Templo Mayor”, en A. Rangel Guerra, *Una ciudad para vivir...*, pp. 242-247.

- BRITTO, Luis, "La ciudad como escritura. La escritura de la ciudad", en E. A. Parra, *Ciudad y Memoria...*, pp. 15-33.
- BUXÓ, M.^a Jesús, "La ciudad de los coches", en J. Calatrava y J. A. González, *La ciudad...*, pp. 75-90.
- CALATRAVA, Juan, y José A. González (eds.), *La ciudad: paraíso y conflicto*, Madrid, Abada, 2007.
- CARMONA, Gisella L., *Mundos reales e imaginarios. Interpretaciones a Alfonso Reyes*, Monterrey, UANL, 2006.
- CAVAZOS, Israel, "El Barrio Antiguo: historia, tradición, leyenda", en Óscar E. Martínez (coord.), *Encuentro con el Barrio Antiguo de Monterrey*, Monterrey, UANL, 1999, pp. 23-36.
- CERUTTI, Mario, *Burguesía y Capitalismo en Monterrey, 1850-1910*, México (D. F.), Claves Latinoamericanas, 1983.
- CONTRERAS, Camilo, *Geografía de Nuevo León*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, 2007.
- CORTÉS, Francisco J., "La construcción del concepto de ciudad a partir de la ideación literaria. Un ensayo antojadizo para reclamar la *diferencia*, la poética de la ciudad y la utopía literaria", en Horacio Capel (coord.), *Mediterráneo económico, 3 (Ciudades, arquitectura y espacio urbano)*, Almería, Caja Rural, 2003, pp. 161-169.
- COVARRUBIAS, Miguel (ed.), *Desde el Cerro de La Silla: artes y letras de Nuevo León*, Monterrey, UANL, 1992.
- CURIEL, Fernando, "Zona de topes. Transcripción, escritura, reescritura, borrado", en E. A. Parra, *Ciudad y Memoria...*, pp. 69-78.
- DELGADO, Manuel, *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- "El espacio público en litigio. Las ocupaciones desobedientes de la calle en Barcelona (1939-1977)", en J. Calatrava y J. A. González, *La ciudad...*, pp. 279-300.
- GARCÍA, Carlos, "Nuevos fenómenos urbanos en las ciudades americanas: el caso de Houston", en J. Calatrava y J. A. González, *La ciudad...*, pp. 55-74.

- HURTADO, Joaquín, “Visiones del muladar”, en E. A. Parra, *Ciudad y Memoria...*, pp. 35-40.
- LEVITAS, Gloria, “Antropología y sociología de la calle”, en S. Anderson (ed.), *Calles. Problemas de estructura y diseño*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 235-250.
- LEYVA, Daniel, “Escribir ciudades o construir libros”, en E. A. Parra, *Ciudad y Memoria...*, pp. 87-92.
- LOZOYA, Johanna, *Ciudades sitiadas*, México (D. F.), Tusquets, 2010.
- MÁRQUEZ, Ana, “Dos propuestas para sobrevivir la ciudad: poesía y subversión”, en E. A. Parra, *Ciudad y Memoria...*, pp. 48-56.
- MONNET, Jérôme, “La rue et la représentation de la ville: iconographie et lieux communs à Mexico et à Los Angeles”, en *Flux* 2006-2007/4-1, n.º 66/67, pp. 8-18.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina, “Ciudad de todos los rostros”, en E. A. Parra, *Ciudad y Memoria...*, pp. 119-126.
- PARRA, Eduardo Antonio (comp.), *Ciudad y Memoria*, Monterrey, Consejo para la Cultura de Nuevo León, 1997.
- QUIRARTE, Vicente, “Fantasmas en el fin del milenio: arquitectura hechizada de la Ciudad de México”, en E. A. Parra, *Ciudad y Memoria...*, pp. 133-151.
- RANGEL DOMENE, Ernesto, “Prefacio”, en Ernesto Rangel Domene, *El canto urbano*, Monterrey, UANL, 1975, pp. 11-16.
- RANGEL GUERRA, Alfonso (comp.), *Una ciudad para vivir. Variaciones sobre un mismo tema*, Monterrey, Fondo Editorial Nuevo León, 1991.
- “Novela y narrativa de Nuevo León. Apuntes para su historia”, en M. Covarrubias, *Desde el Cerro de La Silla...*, pp. 211-251.
- SOLÍS, Hernán, *Los mexicanos del norte. Treinta años después*, Ciudad Victoria, Rebal, 2002 (1971).
- VARGAS LLOSA, Mario, *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

<h1>10</h1>	IMAGINANDO UNA CIUDAD DUAL. LITERATURA Y SEGREGACIÓN EN LA ROSARIO DE ENTREGUERRAS
	Diego P. Roldán Cecilia M. Pascual Jorge Morales Aimar

Introducción

El estudio sobre los espacios urbanos fue emprendido, ampliado y revisitado por múltiples corrientes. Las ciudades delimitan un acceso privilegiado para investigar sus sociedades y culturas¹. El corpus documental para el análisis histórico de las ciudades es producido por diversos agentes, quienes a su vez, mediante sus prácticas, configuran el espacio urbano. En el presente ensayo escogimos una perspectiva que privilegia las imágenes construidas por la literatura sobre la ciudad².

En las representaciones colectivas pueden identificarse los lazos que mantienen unido lo que Mauss denominó “institución social”³. Pero esos conjuntos simbólicos testimonian también nudos conflictivos, campos de fuerzas, relaciones de poder y enlaces contradictorios⁴. Las producciones simbólicas de los agentes sociales configuran marcos parciales de inteligibilidad de un mundo que les resulta incognoscible como totalidad. El autor-productor constituye una entrada singular

¹ Arturo Almandoz, “Notas sobre historia cultural urbana. Una perspectiva latinoamericana”, en *Perspectivas Urbanas/Urbans perspectives*, núm. 1, Madrid, 2002, p. 31.

² Véase Burton Pike, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

³ Véase Émile Durkheim y Marcel Mauss, “Sobre algunas formas primitivas de clasificación. Contribución al estudio de las representaciones colectivas”, en Émile Durkheim, *Clasificaciones primitivas y otros ensayos de sociología positiva*, Barcelona, Ariel, 1996, pp. 25-103.

⁴ Véase Pierre Bourdieu, “¿Cómo se hace una clase social? Sobre la existencia teórica y práctica de los grupos”, en *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao, Descleé de Brouwer, 2001, pp. 101-129.

para la investigación de las prácticas urbanas; su perspectiva establece diferencias con la de un funcionario o una institución⁵. Ese punto de vista dota a las representaciones de lo urbano de sentidos con funcionalidad; a través de ellos podemos proyectar una comprensión histórica del espacio, sus vínculos y representaciones⁶.

Desde mediados de la década de 1970 algunos autores han llamado la atención sobre el registro literario de las ciudades latinoamericanas. Richard Morse enfatizó la necesidad de estimular una sensibilidad cualitativa en las investigaciones urbanas. Se trataba de promover una nueva disposición analítica que vinculara la visión imaginativa de los ensayistas y los novelistas con la historiografía⁷. Morse llamaba a recuperar la visión “autóctona” del análisis cultural latinoamericano. Valoraba la literatura, el ensayo y la prensa como recursos capaces de recomponer la experiencia evanescente de lo urbano⁸. En *Ciudades periféricas como arenas culturales* privilegió el problema de la hermenéutica cultural y volvió a resaltar el papel de la literatura:

Los artistas modernistas de los años 20 y los novelistas desde la década de 1940, sin embargo, aportan renovadas visiones y sacan a la luz nuevas cuestiones. Desafían la eficacia del tiempo evolucionista. Los novelistas exhortan de mil modos distintos a América Latina para que ponga límites a la racionalización y al desencanto⁹.

La modernidad había adquirido peculiaridades en las ciudades de Latinoamérica. Para acceder a ellas había que interrogar a sus actores, recoger sus impresiones sobre los cambios de la infraestructura, las relaciones sociales y las sensibilidades¹⁰.

⁵ Véase Walter Benjamin, *Iluminaciones II. Poesía y Capitalismo*, Madrid, Taurus, 1998.

⁶ Odile Marcel, “Formes urbaines et littérature”, en *Le Courrier du CNRS. La ville*, núm. 81, París, verano 1994.

⁷ Richard Morse, “Los intelectuales latinoamericanos y la ciudad (1860-1940)”, en Jorge Enrique Hardoy, Richard Morse y Richard Schaedel (comps.), *Ensayos históricos-sociales sobre urbanización en América Latina*, Buenos Aires, SIAP-CLACSO, 1978, p. 112.

⁸ Véase Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.

⁹ Richard Morse, “Ciudades ‘periféricas’ como arenas culturales (Rusia, Austria, América Latina)”, en Richard Morse y Jorge E. Hardoy (comps.), *La cultura urbana latinoamericana*, Buenos Aires, CLACSO, 1985, p. 57.

¹⁰ Véase Carl E. Schorske, *Viena fin de siècle*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

En el libro *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas* se retoman estas preocupaciones¹¹. José Luis Romero se propuso establecer y ordenar el proceso histórico social y cultural de las ciudades latinoamericanas, entendiéndolas como *trama profunda*¹². Construyó un par lógico para el análisis de las ciudades: ciudad formal-ciudad real. En su concepto las ciudades trascienden a la forma física, la traza urbana, el conjunto de relaciones de producción, el mercado y las jurisdicciones municipales. La cultura (especialmente política) domina sobre otros aspectos, aunque articulándose con el mundo social de una manera compleja y pluridimensional.

Años después, *La ciudad letrada* de Ángel Rama jerarquizó el análisis cualitativo de las dinámicas culturales. A grandes trazos, el planteo establece una división binaria entre una *ciudad real* y otra *letrada*. La autonomía relativa de la relación significado-significante resulta considerable. La realidad depende de una red de símbolos, urdimbres de señales, índices, diagramas, siglas, logotipos, imágenes convencionales, números, etcétera¹³. Rama intenta analizar la ciudad desde las culturas escritas, estimulando nuevas investigaciones y recuperando los lenguajes intersubjetivos. A su juicio, la ciudad letrada persiste, se superpone a la ciudad real y la condena a su dependencia¹⁴.

Sandra Pesavento afirmó que para hacer historia cultural de lo urbano debe captarse una pluralidad de sentidos¹⁵. Desde su perspectiva, las *representaciones* forman parte constitutiva de lo que llamamos *realidad*. La *ciudad real* no se enfrenta a la *ciudad letrada*. No forman entidades escindidas, sino una totalidad. Adrián Gorelik sostuvo una posición semejante. Su punto de vista integra ciudad y representación en un circuito interactivo y retroalimentado.

...todo episodio denso de la historia cultural urbana enseña que la ciudad y sus representaciones se producen mutuamente. No hay ciudad sin representaciones de ella, y

¹¹ José Luis Romero, *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005 (1976), p. 14.

¹² Omar Acha, *La trama profunda. Historia y vida en José Luis Romero*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2005, p. 108.

¹³ Ángel Rama, "La ciudad letrada", en Morse y Hardoy, *op. cit.*, nota 9, p. 22.

¹⁴ Rama, nota 13, p. 34.

¹⁵ Sandra Jathay Pesavento, "Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano", en *Estudios Históricos*, vol. 8, núm. 16, 1995, p. 280.

las representaciones no sólo decodifican el texto urbano en conocimiento social, sino que inciden en el propio sentido de la transformación material de la ciudad¹⁶.

El viraje metodológico hacia las fuentes literarias y sus consecuencias alcanza a este ensayo. Las relaciones objetivadas en la literatura exceden el marco normativo de otros materiales, brindándonos acceso a las experiencias, estrategias y sensibilidades de los agentes. El “caminante” y “el narrador” reviven y reescriben un conjunto de posibilidades atesoradas en el orden espacial, pero también las desplazan e inventan otras que quieren ser interrogadas¹⁷. Esa inquisición impone un abordaje intertextual (a la manera de la crítica literaria), pero además admite una aproximación contextualizada e historizada. Nuestra intención es combinar e intercambiar estas perspectivas.

Este ensayo explora *Las colinas del hambre*, de Rosa Wernicke, una novela ganadora del concurso anual de literatura argentina de la editorial Claridad, que la publicó en 1943. La obra nos permite indagar en los mecanismos textuales de construcción de la ciudad. Desde fines del siglo XIX y comienzos del XX, Rosario fue representada como una forma urbana de enorme futuro, moderna por naturaleza. En sus costas el crecimiento se figuraba indetenible. Sin embargo, el centenario de la Revolución –mayo de 1810– esclareció que su base material predominaba sobre sus formaciones culturales. Por más de cuarenta años la literatura rosarina tan solo criticó ese moroso despliegue cultural. La novela de Wernicke polemiza con esta visión que narraba una ciudad cautivada por una modernidad sin fisuras.

La autora dibuja un mundo que las noticias no dan a conocer y que la literatura soslaya. El universo oculto y ocultado que (re)presenta *Las colinas del hambre* está edificado por el vaciadero de basuras y las vidas de sus miserables habitantes. Ese cuadro estampa un abrupto contraste con el centro, la meca del lujo y cuna de la vida feliz de *ciudadanos* indiferentes. Estos dos sectores de la ciudad y estas dos figuras literarias constituyen el alimento para nuestro análisis.

¹⁶ Adrián Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, p. 13.

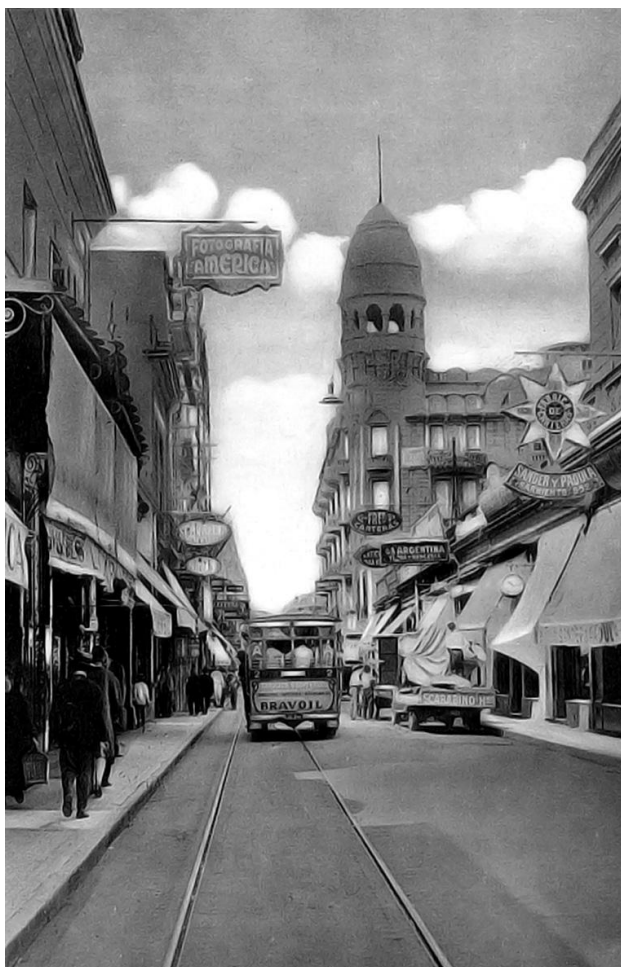
¹⁷ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de Hacer*, México (D. F.), Universidad Iberoamericana, 1995, p. 110.

Reflexionamos sobre las modalidades que adopta la narración de la ciudad y aquellas con las que esa narrativa discute, la manera en que esta obra se inserta en el contexto más amplio de la literatura argentina y los moldes en los que vacía la (re)creación textual del espacio urbano.

Una ciudad sin divisiones

Rosario es una ciudad-puerto emplazada a orillas del río Paraná, en el sur de la provincia de Santa Fe (Argentina). Allí la historia comenzó a acelerarse en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la libre navegación de los ríos permitió una expansión económica a gran escala. El comercio exterior y la inmigración la favorecieron. La feracidad de su *hinterland* le permitió condensar gran cantidad del tráfico de bienes agropecuarios. El puerto formó una especie de horizonte fluvial para la ciudad. Paralelamente se desplegó una red ferroviaria, permitiendo el traslado de las materias primas que eran consumidas más allá del Atlántico.

Esos fueron tiempos de prosperidad. La ciudad comenzó a experimentar una gran seguridad. Una confianza ciega en el futuro se apoderó de sus calles y su tráfico. Edificios y habitantes elevaron gallardos la vista más allá



El Centro: calle Sarmiento, Rosario, c. 1930. Archivo Fotográfico del Museo de la Ciudad de Rosario.

del río. El desarrollo económico y urbano parecía inagotable. Las estadísticas se desplegaron con frecuencia y a gran velocidad. Las tareas de contabilizar y gobernar el progreso se imponían.

Tres censos fueron levantados y publicados en la primera década del siglo XX. Deseos y realizaciones parecieron conciliarse entre los cuadros, diagramas, planos, fotografías y narraciones que alternaban en sus páginas. El resultado numérico fue contundente: entre 1869 y 1914 Rosario había pasado de contar con apenas 9 mil habitantes a tener 245 mil. Los ferrocarriles, el puerto, los inmigrantes, las colonias agrícolas, las casas comerciales, la bolsa, la banca, las cosechas, el ganado y la exportación impulsaron esa prosperidad.

En ese avance, sin embargo, Rosario adquirió fama de ciudad comercial, portuaria y, en suma, *fenicia*. Era el producto de una modernización reciente, la resultante de la inmigración y el mercado. Como espacio urbano carecía de identidad y estaba desintegrada del conjunto nacional; su pasado era improbable. Las tres tentativas de convertirla en capital de la República fueron vetadas por los presidentes Mitre y Sarmiento. Dentro de la provincia quedó subordinada a Santa Fe, una ciudad de menor tamaño pero de mayor profundidad histórica. La fundación de Santa Fe se realizó durante la *conquista y colonización hispánicas*¹⁸. Allí se estableció el primer equipamiento político de lo que luego fue el territorio provincial. La ciudad meridional de la provincia, en cambio, era la hija de la modernización *fin-de-siècle*¹⁹.

Rosario había abrazado con demasiado vigor el cosmopolitismo inmigratorio. Su arquitectura era el corolario de una mezcla, su voz era un murmullo babélico y su cultura asomaba heterogénea. Fue precisamente en el campo cultural donde se percibieron los primeros desequilibrios del desarrollo rosarino. Mientras la estructura material parecía avanzar a paso sostenido y sin desbalances notorios, la cultura permanecía sumida en una especie de *subdesarrollo*.

¹⁸ Véase Darío Barrera, *Conquista y colonización hispánica: Santa Fe la Vieja (1573-1660)*, Rosario, Prohistoria & La Capital, 2006.

¹⁹ Darío Barrera (dir.), *Instituciones, gobierno y territorio. Rosario, de la Capilla al Municipio (1725-1930)*, Rosario, ISHIR-CONICET, 2010, p. 115.

Hacia el Centenario (1910), Manuel Gálvez identificó en Rosario signos patentes de extranjerismo²⁰. Los ojos de la ciudad vislumbraban Europa a través de Buenos Aires. Concentrada en los buques que arribaban al puerto, daba la espalda al interior. La Argentina que se extendía al norte del litoral simbolizaba la profundidad histórica americana. Allí se ocultaba la identidad *auténtica* que, según el nacionalismo cultural, podía asumir la República²¹. Rosario se negaba siquiera a considerar ese paisaje autóctono sobre el que habían desplegado su acción las *fuerzas telúricas*. Prefería soñar con el Viejo Continente, sentirse parte de una realidad transoceánica distante, pues no en vano casi la mitad de su población era extranjera; prefería pensarse integrante de un mundo urbano que había exterminado al campo, aunque Rosario se abasteciera de él y creciera a sus expensas.

Gálvez expresó sus convicciones en un tono polémico. Aseguró que los muros de Rosario estaban embriagados por el *kitsch* carnavalesco de un afectado neoclasicismo y un confuso *art nouveau*. A su criterio, la ciudad era un emergente mecánico del capitalismo que resentía la organicidad de la vida bucólica. El conflicto entre cultura y civilización caracterizaba a Rosario; en sus construcciones habitaba “la civilización, pero no la cultura”. El autor de *Nacha Regules* criticó el mercantilismo, el cosmopolitismo, la cuantificación abusiva y la mezquindad espiritual de la ciudad. Rosario era el resultado de un “ambiente reciente” formado por extranjeros. Comerciantes y almaceneros eran sus mayores talentos, querían gobernar el municipio como si se tratase de una tienda. Para Gálvez, Rosario era una *ciudad sin alma*, regida por *hombres sin atributos*.

Sabemos que los procesos de crecimiento económico son incompletos y están hibridados. La modernidad ha demostrado ser antes un deseo que una realización. Y esa brecha entre la imaginación y la realidad es tanto más profunda y visible en la periferia que en el centro del capitalismo. Rosario progresaba materialmente, pero este avance no era acompañado por una renovación de las

²⁰ Manuel Gálvez, *El diario de Manuel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006 (1910), p. 166.

²¹ Véase Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 161-195.

costumbres sociales, las artes, las ciencias y la cultura en general. La urbe era extensa y arrogante. Pero su modernidad se mostraba bastante más pequeña y retraída que su orgulloso materialismo.

Algunos fragmentos modernos se extendieron por el centro de Rosario. Allí se levantaron importantes edificios, se trazaron anchos bulevares, se pavimentaron las calles hasta con maderas francesas y se construyó un gran parque central. Un sistema de tranvías eléctricos modernizó las comunicaciones en 1905. Pero en las periferias, esas novedades llegaron como ecos distantes. Se extraviaron en el murmullo de las hojas de los árboles agitadas por el viento y en el trajín cotidiano de los arrabales. Los segmentos modernos se astillaron hasta extraviarse en barrios inhóspitos y oscuros. Allí, los embajadores del progreso y la civilización llegaron heridos, enfermos, deformados.



El Centro: calle San Martín, Rosario, c. 1940. Archivo Fotográfico del Museo Provincial Julio Marc, Rosario.

Rosario extendió su urbanización entre 1910 y 1920 a consecuencia del proceso de dotación de algunos servicios públicos en la periferia. Los cables de energía eléctrica y los rieles de cansinas líneas tranviarias se prolongaron, sobre todo al sur y al norte. El oeste fue afectado por este proceso más lentamente. Con la extensión de funciones urbanas, los terrenos periféricos fueron puestos en valor

por los operadores inmobiliarios. Pequeños lotes pudieron adquirirse en cien mensualidades sin interés. La posibilidad de descongestionar el centro pareció la solución a los problemas habitacionales sintetizados por el conventillo o casa de inquilinos. Como veremos, la periferia estuvo lejos de cumplir con todas las promesas que condensaban los anuncios de las inmobiliarias.

Rosario continuó ufanándose de su posición, de ser la *segunda ciudad de la República*, la escolta aventajada de Buenos Aires. Hasta la década de 1950 se creyó moderna y modernizante. El aletargamiento cultural no menoscababa su despegue económico. Los grupos letrados lamentaron ciertos desajustes culturales. Ocasionalmente se produjeron algunos retratos sobre la mala vida. Para disimular la incomodidad de ese futuro rezagado, la mayoría de la literatura urbana exaltó los veloces logros materiales.

En conjunto, la urbe se auto-representaba como un portento de prosperidad. Era cuestión de esperar para ver surgir a la Rosario culta e integrada. El tiempo obraría una armonización en los diversos niveles de expresión de la vida urbana. La modernización capitalista, producida en la Argentina a fines del siglo XIX, parecía encarnada en el puerto, los ferrocarriles y la cuadrícula rosarinos. A medida que el siglo XX avanzaba, los desbalances, las combinaciones e inequidades del *progreso argentino* se revelaron más permanentes y menos disimulables.

Las imágenes estadísticas, periodísticas y literarias de la ciudad abonaban una proyectiva triunfal. Para sus constructores fue difícil sustraerse al crecimiento. El *efecto de verdad* de los censos fue fortalecido por las modificaciones en la vida cotidiana de un caserío que pasó a ser una de las ciudades más importantes de la Argentina. Las narrativas numéricas dejaron su huella en una literatura autocelebratoria. Los humildes orígenes de la ciudad continuaban nimbados por el misterio; hasta se desconocía el nombre del fundador. En compensación, Rosario era futuro, modernidad y progreso.

La ciudad cambió de voz (1938) trazó un bosquejo de la urbe en crecimiento. El delito y la marginalidad constituyen apenas su inicio. La tensión narrativa muestra –con algo de ironía– el imparable desarrollo económico y social

de la ciudad de Rosario. Booz muestra la ciudad ensanchándose debido al trabajo duro y la moral basada en el ahorro, la moderación y el sacrificio. Una imagen que, ciertamente, reproducía fragmentos de la literatura de Carrasco y de los censistas de principios del siglo XX²²:

La fortuna de Felipe creció a la par de Rosario. La ciudad había duplicado su población y recibido los inventos modernos. No en balde estaba en su esplendor el siglo de las luces: teléfonos, tranvías, aguas corrientes, adoquines, ruedas con gomas y los prodigios de la electricidad. Asombraban los cuadros sinópticos de aquel evidente estadígrafo [...], empeñado en patentizar con cifras, rayas y pintorescas comparaciones la racha avasalladora de progreso que impulsaba a Rosario²³.

Otras literaturas constataron el efecto residual de ese fenómeno. Unas tempranamente, en Buenos Aires, y otras tardíamente, en Rosario, vislumbraron una ciudad miserable que crecía junto con la ciudad de las estadísticas, aunque estas apenas la representaran.

Literatura, pobreza y margen

Los cambios de comienzos del siglo XX impactaron a los intelectuales y escritores que intentaron edificar sentidos sobre la fisonomía de la capital argentina. En esas narrativas se evidenciaron los dilemas y aporías de la modernidad. En el espacio de una ciudad renovada aparecía el conflicto como cuestión urbana, mediatizada por el éxito económico y la metamorfosis sociocultural²⁴.

La ciudad de Buenos Aires se convirtió en objeto de discusión. Las estrategias de su construcción textual variaron. Evaristo Carriego y Manuel Gálvez

²² Véase Gabriel Carrasco, *Cosas de Carrasco. Cuentos e impresiones*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1893; y Eudoro Carrasco y Gabriel Carrasco, *Anales de Rosario de Santa Fe, con datos generales sobre Historia Argentina, 1527-1865*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1897.

²³ Mateo Booz, *La ciudad cambió la voz*, Rosario, La Capital, 2009 (1938), p. 97.

²⁴ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, p. 39.

descubrieron el arrabal para la literatura²⁵: un lugar extraño y distanciado del corazón de la metrópoli. El arrabal se expresó como una diferencia, como el borde fantástico, primario y pintoresco de la ciudad, donde campo y urbanización chocaban²⁶. La literatura lo representó como una división de espacios y mundos vividos. Una distinción con barreras, pero también basada en las interdependencias pautadas por la maquinaria urbana. Las ciudades modernas permitieron el cruce de dignidades y de *tipos* sociales.

Roberto Arlt se instituyó en el arquetipo de un realismo urbano que combinó la crónica periodística, la ficción literaria y fragmentos dispersos de las vanguardias y la cultura de masas²⁷. El autor de *Los siete locos* registró las manifestaciones de la cultura porteña de los años 20. Su visión era la de un retratista cuya cámara fotográfica poseía una lente de potente carga valorativa: “las aguafuertes arltianas no cesan de evaluar aquello que miran”²⁸.

Una década más tarde Arlt representó la desocupación y la marginación social. Retrató a los obreros en huelga y los campamentos de desocupados producidos por la crisis de 1929²⁹. Las imágenes de la miseria eran brutales. Montones de basura se esparcían bajo los pies de hombres sin techo. Seres humanos se arracimaban en busca de algún alimento perdido entre los desechos³⁰. Para resaltar la postal, Arlt no olvidó establecer los contrastes de rigor con las zonas más favorecidas de Buenos Aires:

Ha ido a buscar entre la basura comida. En nuestra ciudad los tachos están llenos de basuras y comida. Yo levanto la cabeza... ¿es posible que estemos únicamente a

²⁵ Véase Evaristo Carriego, “La canción del barrio” (1913), en *Poesía Completa*, Buenos Aires, Eudeba, 1968; y Manuel Gálvez, *Historia de Arrabal*, Buenos Aires, CEAL, 1980 (1922).

²⁶ Véase Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Emecé, 1955; Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003; y Raymond Williams, *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

²⁷ Véase Sylvia Saítta, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

²⁸ Roberto Retamoso, “Roberto Arlt, un cronista infatigable de la ciudad”, en M^a. Teresa Gramuglio (dir.), *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 6, Buenos Aires, Emecé, 2002, pp. 299-319, p. 302.

²⁹ Sylvia Saítta, “La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo XX”, en *Revista Nuestra América*, núm. 2, agosto-diciembre de 2006, pp. 89-102.

³⁰ Sylvia Saítta, “Ciudades escritas: mapas urbanos en la literatura y el periodismo”, en Luis Alberto Romero y Francis Korn (comp.), *Buenos Aires / Entreguerras. La callada transformación, 1914-1045*, Buenos Aires, Alianza, 2006, pp. 191-229, p. 224.

quinientos metros de la calle Florida, el estuche de bombones, la vía de cristal y oro de nuestra ciudad?³¹

Ese realismo urbano, como los otros, convocaba por lo menos dos planos de una misma constelación semántica. Por un lado, la dimensión de la representación, la verosimilitud, la referencialidad relacionada con el orden de lo *real*³². Por otro, el lugar del lenguaje como mediación dirigida a evocar dicho orden. El realismo habita la novela³³. Su sustento es la certeza del vínculo entre signo y referente. Una convicción que el propio realismo produce a partir de la descripción minuciosa y circunstanciada de objetos y personajes. De igual manera se introduce el tiempo y el espacio. Las novelas son fechadas, el calendario define su *tempo*. El espacio es localizable, está dibujado en los mapas³⁴.

Hacia 1922 se publicaba en Buenos Aires el cuadernillo *Los pensadores*³⁵, que difundía obras de literatura universal vinculadas con una ideología de izquierda, una posición cultural que recibió gran impulso tras los ecos de la Revolución Rusa³⁶. La buena recepción de *Los pensadores* contribuyó a que su editor formara *Claridad*. La editorial adoptó los principios del humanismo y tomó su título de la publicación francesa dirigida por Henri Barbusse. *Claridad* no se concibió como una vanguardia estética (formal), antes fue una empresa de difusión cultural, “una redistribución de la tradición que no implicaba su cuestionamiento”³⁷.

A diferencia de la vanguardia martinfierrista³⁸, los redactores de *Claridad* valoraban la literatura por su relación con la sociedad. Para Antonio Zamora, Elías Castelnuovo y César Tiempo, “la literatura podía contribuir al porvenir de las

³¹ Roberto Arlt, “Desocupados en Puerto Nuevo”, en *Actualidad*, núm. 3, junio de 1932. Citado en Sylvia Saítta, nota 29, p. 96.

³² M^a. Teresa Gramuglio, “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, en *op. cit.*, nota 28, pp. 15-38.

³³ Véase György Lukács, *El significado del realismo crítico*, México (D. F.), Era, 1963.

³⁴ Véase Mijail Bajtin, *Esthétique et Théorie du Roman*, París, Gallimard, 1978.

³⁵ Véase Martín Prieto, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006.

³⁶ Sylvia Saítta, *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 94.

³⁷ Alejandro Eujanian y Alberto Giordano, “Las revistas de izquierda y la función de la literatura: enseñanza y propaganda”, en Gramuglio, *op. cit.*, nota 28, pp. 395-413, p. 400.

³⁸ Véase Beatriz Sarlo, “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*”, en *op. cit.*, nota 21, pp. 211-260.

luchas sociales interpretando las manifestaciones humanas en forma que estén más de acuerdo con la realidad de la época en que vivimos”³⁹.

Estos *realistas sociales* expresaban sentimientos de simpatía por los humillados. Sus descripciones, a veces excesivamente turbias y escabrosas, no dejaban de patentizar ciertas formas de piedad y caridad humanistas⁴⁰. El realismo de *Claridad* estuvo limitado a la denuncia superficial, negándose a indagar sobre los mecanismos que producían la pobreza y la miseria⁴¹. Prefirió perderse en una identificación con los pobres que construía una comunidad de posiciones imaginaria entre el narrador y lo narrado.

En esta literatura el pobre se erige en margen. La pobreza funciona como metáfora-límite. Límite del *otro*, de *los otros* que son observados multilateralmente. El margen hace su aparición no solo como retrato estático de la otredad, sino que emerge encarnado en las interacciones y las prácticas. Se muestra *la vida de los otros* en consonancia con su ambiente corrompido y seccionado del resto; se evidencia como la ruptura diferenciadora de una sociedad opulenta y anónima. El realismo como forma, el socialismo como ideología política y el humanismo como cosmovisión general reservaron una redención revolucionaria para los *humillados y ofendidos*⁴².

Otras formas de mirar y pensar la ciudad, más fragmentarias, emergieron en Rosario. Algunas, como las de Suriguez⁴³ y Beggino⁴⁴, habían roto parcialmente con la autocomplacencia de la *segunda ciudad de la república*⁴⁵. Luego de la crisis de los años 30 la imagen de emporio productivo y comercial se resquebrajó lentamente. Entretanto, nuevos ojos pudieron contemplar lo que otros fueron incapaces de observar. Lograron representar los bordes, la periferia

³⁹ Citado en Prieto, *op. cit.*, nota 35, p. 89.

⁴⁰ Véase Elías Castelnuovo, *Tinieblas*, Buenos Aires, Librería Histórica, 2003 (1923). Adriana Astutti, “Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo”, en Gramuglio, *op. cit.*, nota 28, pp. 417-445.

⁴¹ Véase Adolfo Prieto, “Boedo y Florida”, en *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969, pp. 31-55.

⁴² Nicolás Rosa, “La mirada absorta”, en *La lengua del ausente*, Buenos Aires, Biblos, 1997, pp. 113-131, p. 118.

⁴³ Véase Carlos Suriguez y Acha, *La comedia social*, Rosario, 1904.

⁴⁴ Véase Juana María Beggino, *Páginas del corazón*, Buenos Aires, N. Tomassi, 1911.

⁴⁵ Eduardo d’Anna, *Capital de la nada. Una historia literaria de Rosario (1801-2000)*, Rosario, Identidad, 2007, p. 46.

emergente dentro de una ciudad ubicada a su vez en la periferia del sistema capitalista; lugares donde el progreso no conseguía llegar, ni siquiera bajo formas imperfectas. Allí, unas pocas migajas se esparcían por las calles sin adoquinados, pavimentos ni decoraciones.

Un realismo literario renovado comenzó a descentrar la cartografía de la ciudad. No solo la narraba y representaba, también dibujaba sus mapas simbólicos. La pluma, ocasionalmente, adquiría los atributos del compás, la escuadra y la brújula. Rosa Wernicke imagina al pobre urbano como protagonista. *Las colinas del hambre* es una novela deudora de las experiencias literarias y políticas de *Claridad* y el boedismo, pero desplaza esa tradición del sentimentalismo socialista y evangélico para intentar mostrar al pobre desde adentro, en sus propios términos y condiciones⁴⁶. La composición, sin embargo, oscila entre un realismo que condena a la sociedad que margina la miseria y una visión pietista y redentora de la pobreza; cerca de Kordon y su *Horizonte de cemento*, pero sin ajustarse por completo a sus presupuestos⁴⁷. En algunos pasajes y personajes la valoración de Wernicke continúa procurando explicaciones morales para problemas sociales, es decir, permanece atada al moralismo didáctico de *Claridad*.

El realismo de *Las colinas del hambre* fuerza la referencialidad al enfatizar las interdependencias y las dimensiones psicosociales de sus criaturas. La ciudad funciona alternativamente como escenario y como fábrica de historias. En la novela, Rosario es una ciudad sin fantasmas. Sus aparecidos están vivos, deambulan por las calles. Son los posibles lastres de su progreso. Están formados por el reverso del brillo y la ostentación. Esbozan una geografía oculta, segregada detrás del horizonte. Sus calles están pobladas por seres ignotos, personas venidas de ninguna parte y llegadas al purgatorio o, quizá, al mismo infierno. Allí hay pecadores que expían sus culpas y santos que mueren asesinados por las enfermedades del odio y la ambición. En Wernicke el relato compone los trazos

⁴⁶ Véase Juan José Sebrelli, "Prólogo", en Bernardo Kordon, *Un horizonte de cemento*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1963, pp. 7-9.

⁴⁷ Florencia Abbate, "La exploración de las líneas heterodoxas. Enrique Wernicke, Bernardo Kordon, Arturo Ceretani, Alberto Vanasco", en Sylvia Saítta (dir.), *El oficio se afirma. Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2004, pp. 582-584.

del arrabal y de sus interdependencias como una nueva imagen, disruptiva y polémica. Su posición es intermedia, se ubica dentro y fuera de la generación de 1940⁴⁸. Se relaciona con las experiencias de *Claridad* y el boedismo, pero discute con una literatura local, una literatura menos renovada que la ciudad que le dio origen.

La ciudad indiferente

En *Las colinas del hambre* Rosa Wernicke ubica a sus personajes y describe con minuciosidad los espacios. Por momentos la acción queda suspendida, los actores demoran tras bambalinas y las fotografías literarias se afanan en revelar el escenario. A través de precisiones y detalles, la autora construye un *efecto de realidad*⁴⁹.

Wernicke delinea la ciudad como si fuera un teatro sin límites. Allí se representa una obra en la que cotidianamente disputan, negocian y alternan la verdad y el simulacro. La escritura establece juegos de analogías y diferencias, construye secuencias de oposiciones, mide la distancia entre los espacios y calibra sus jerarquías; espía por el visillo de lo evidente en busca de los secretos urbanos. Las historias que la prensa no publicaba, las vidas que la literatura omitía y la miseria que la ciudad ocultaba son sus temas. Esta escritura recorre las calles prefiriendo perderse en las fracturas antes que deslizarse sobre los mármoles; quiere escudriñar el dolor y la putrefacción mal disimulados.

Cuando Rosa Wernicke publicó su trabajo, el liberalismo –entre la crisis y las guerras mundiales– había sellado su suerte. Las transformaciones económicas y el crecimiento de la clase obrera como emergente de una industrialización sustitutiva parecieron pasar de largo por aquel vaciadero de suciedad y

⁴⁸ Véase Carmen Perilli, "Reformulaciones del realismo. Bernardo Verbitsky, Andrés Rivera, Juan José Mantua, Beatriz Guido", en Saïtta, *op. cit.*, nota 47, pp. 545-572.

⁴⁹ Véase Roland Barthes, "El efecto de realidad", en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 2009, pp. 211-221.

desperdicios. Ese espacio no se transformaba, su territorio permanecía igual a sí mismo. El tiempo devenía circular, repitiendo siempre idénticos martirios.

Las primeras páginas de la obra dirimen las estaciones. La primavera chocaba con el frío, discutía su reinado sobre las aceras. Los vientos invernales infiltraban tristezas grises; sumían a los habitantes de la gran ciudad en una noche glacial, dejándolos al borde de la muerte. La vida social mermaba; su ritmo decaía conforme a las marcas térmicas. Las multitudes se mostraban menos agitadas; grandes abrigos les impedían movimientos ágiles. Ropas desproporcionadas amortajaban los cuerpos. Durante la siesta las calles no estaban vacías; un sol templado y distante atraía a algunos paseantes. En invierno la ciudad descansaba de la alegría, reposaba de la vida.

Con la primavera el escenario se trastocaba. El sol invadía los rincones, despertaba los sentidos. Los colores abandonaban su opacidad. La ciudad, al igual que la naturaleza, se renovaba. El letargo de los habitantes cedía; caminaban más deprisa. El vestuario se aligeraba. Los movimientos recobraban energía. La vegetación reverdecía junto con las sonrisas. Las mariposas jugaban con la luz, anunciando el regreso del entusiasmo.

Procedimientos realistas y naturalistas se entrecruzan para escribir esas páginas. La ciudad aparece determinada, es la esclava del clima. Su sociedad resulta inerte para enfrentar los avatares de la naturaleza; no puede torcer un destino fijado por fuerzas exteriores. Rosario se presentaba dócil ante una realidad que existía más allá de su alcance.

Para Wernicke, sin embargo, esa impotencia era ante todo una elección y, además, una disculpa. Las incapacidades de la ciudad estaban construidas por la desidia de sus habitantes. La abulia los movía como engranajes de una fatal maquinaria, como marionetas que desconocen la finalidad de sus movimientos. En Rosario los hombres no llegaban a realizarse, se perdían unos a otros en los laberintos de la alienación. Les faltaba libertad, estaban aprisionados por la cárcel gris de sus pasiones. El laberinto en el que se extraviaban era su propia ciudad, a la que habitaban y los habitaba, a la que construían y los construía. Ese territorio era jerarquizado por ambiciones, egoísmos y soberbias. Las interacciones se

ataban y torcían con motivo de esos impulsos inconscientes. Esas pasiones eran fuerzas ciegas, inmóviles, fijaban las acciones.



El Centro: calle Sarmiento, Rosario, c. 1940. Archivo Fotográfico del Museo Provincial Julio Marc, Rosario.

En los umbrales de los edificios públicos reposaban los mendigos. La periferia se inmiscuía en el centro; lo hería con su presencia, alteraba su ansiada uniformidad. El ritmo febril de la metrópolis impedía percibirla. La homogeneidad debía ser restituida. Los pobres no podían ser observados más que momentáneamente; luego, los ojos *corregían* esa imagen *adulterada*. Las actividades obligaban a quitarles la vista, a continuar con una marcha ciega. El transeúnte se ofrecía insensible al espectáculo del sufrimiento. La ciudad imponía, exigía pasar de largo. Todo

aquello que pudiera descomponer sus rutinas, obligaciones, horarios y pautas debía ser apartado, eliminado y olvidado. La consternación podía extenderse solo unos segundos; el tiempo era oro, aunque la indiferencia fuera pródiga⁵⁰.

Quienes poseían más recursos odiaban la mendicidad. Les repugnaban las siluetas maltrechas y deformes de los sin hogar. Ansiaban ver desaparecer esas sombras de los umbrales, soñaban con la dispación de su suciedad. No obstante, eran incapaces de superar ese asco para diseñar alternativas. A los habitantes de Rosario la miseria les resultaba molesta, y tan natural como el invierno. Era un mal

⁵⁰ Véase Georg Simmel, "La metrópolis y la vida mental", en *Bifurcaciones* [on-line], núm. 4, primavera 2005 <www.bifurcaciones.cl>.

que había nacido con la humanidad; por tanto, era imposible erradicarla. Existía más allá del tiempo y de la acción. La política y el Estado, sus oficinas y sus funcionarios, nada podían –o nada querían– contra ella.

Cierto naturalismo apuntala estos primeros trazos y compone los recursos estilísticos; prepara las críticas y aplica sus filos a la política y la sociedad locales. En *Las colinas del hambre* el estilo deviene recurso analítico. La forma se extiende al contenido para dominarlo, hasta caracterizar a la ciudad de Rosario a fines de la época de entreguerras.

En 1937, fecha en que está ambientada la novela, la ciudad continuaba jactándose de sus obras y narcotizándose con sus proyectos. Un gran monumento a la nación, un espléndido zoológico, un lujoso club hípico y un Museo de Bellas Artes signaban sus aspiraciones. La naturaleza había sido domesticada por el puerto, los ferrocarriles y el pavimento. Nuevos planes se proponían embellecerla y celebrar la huella del hombre a la vera del ancho río. Ese dominio, no obstante, era inacabado y frágil. En las barriadas invisibles la *naturaleza* continuaba imponiendo sus condiciones a la existencia de los hombres.

La ciudad dual

En *Las colinas...* Rosario aparece fracturada, como si se tratara de una ciudad dual. El centro se muestra escindido de los suburbios. El corte no resultaba tan preciso como las unidades que construía. Al parecer, solo existían referencias al norte y al sur. El contraste era intencionalmente abrupto. La frontera era difusa, a veces permeable. Las distancias materiales eran móviles y salvables; los hombres podían trasladarse de un lado a otro, lograban fluir por las redes de la ciudad. Las fronteras simbólicas, en cambio, resultaban más rígidas. En cada trayecto era imposible olvidar el origen. Al aproximarse a los suburbios, quienes venían del centro no podían sustraerse a los encantos de esa zona. Por el contrario, quienes procedían de los suburbios no conseguían disimular que no formaban parte del centro; desconocían las reglas para entrar, permanecer y salir

del corazón de la ciudad. Mientras para unos el centro era el lugar más acogedor de Rosario, para otros era una fuente de expulsión. Ambos, pese a todo, sucumbían a la seducción de sus esquinas incandescentes.

La visión partida y binaria de Wernicke homologa el *zoning* de Buenos Aires con el de Rosario⁵¹. Los higienistas de fines del siglo XIX anunciaron la división de la metrópolis porteña en un norte opulento y un sur paupérrimo⁵². A fines de la década de 1910 se discutieron los problemas urbanos y el régimen de gobierno para la capital de la República⁵³. El Partido Socialista difundió y politizó entonces ese cuadro escindido. *La ciudad libre* de Mario Bravo tradujo a los códigos de la cuestión social y urbana estas disyunciones. El norte y el sur fueron desagregados por una barrera invisible, aunque más eficiente que cualquier muralla. La sociedad escindida en clases se inscribió de manera perdurable en el orden de las representaciones emergentes de una materialidad urbana dinámica y moderna⁵⁴.

Tenemos una ciudad seccionada en dos partes, la ciudad del norte y la ciudad del sur; la ciudad de los barrios ricos y la de los barrios pobres; las calles bien iluminadas y las calles sin luz; la ciudad higiénica y la que recibe tardíamente los beneficios de la limpieza pública [...]; barrios asegurados contra el avance de las aguas y barrios donde la población debe aglomerarse en casuchas miserables y conventillos horribles⁵⁵.

Esa representación del espacio social de Buenos Aires, ciudad natal de Wernicke, se sobreimprimió a la de Rosario. En *Las colinas del hambre* los espacios intermedios son omitidos. Para que Rosario aparezca como una *ciudad dual* las *zonas grises* deben ser borradas. Tan solo puede existir un bicromatismo absorbente y autoritario; en blanco y negro la opulencia y la miseria se yuxtaponen y contrastan. Los barrios populares del oeste, las asociaciones vecinales del norte

⁵¹ Véase Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

⁵² Véase Guillermo Rawson, *Conferencias de Higiene Pública*, París, Donnanette & Hattu, 1876; y Eduardo Wilde, *Curso de Higiene Pública*, Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo, 1885 (1878).

⁵³ Véase Luciano de Privitellio, *Vecinos y ciudadanos. Política y sociedad en la Buenos Aires de entreguerras*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003; y del mismo autor, "El gobierno reformado para una nueva ciudad: el debate sobre la ley municipal de 1917", en Romero y Korn, *op. cit.*, nota 30, pp. 83-123.

⁵⁴ Óscar Yujnovski, "Políticas de vivienda en la ciudad de Buenos Aires (1880-1914)", en *Desarrollo Económico*, vol. 14, núm. 54, 1974, pp. 329-372, p. 372.

⁵⁵ Mario Bravo, *La ciudad libre*, Buenos Aires, Ferro & Gnoatto, 1917, pp.17-18.

y los nacientes sectores medios son disimulados por la descripción avasallante de la miseria. El sur desconoce de estratificaciones; allí solo es posible una pobreza extrema.

El pasado de los barrios rosarinos es achatado. El relato les impone el *tempo* de los últimos años 30. Por ejemplo, en el extremo sur, el barrio Saladillo se presenta libre de las huellas de la élite. En la geografía social creada por la literatura, los hospitales, cuarteles y frigoríficos son omnímodos. Apenas si quedó lugar para mencionar a la plaza Colón. Esa configuración barrial no puede datarse más allá de mediados de los años 20. Antes ese espacio albergó el primer balneario y villa veraniega de Rosario, destinados al ocio de los agentes dominantes⁵⁶. Ese pasado es narrativamente olvidado. La prosa de Wernicke lo omite en pos de la construcción de la ciudad polarizada.

Una operación literaria semejante se emplea para narrar el centro. Las incrustaciones de la periferia, formadas por los conventillos y las casas de inquilinato, permanecen desdibujadas. Son representadas como una forma de habitación que pertenece a una ciudad antigua y condenada a desaparecer. En el centro todo está hecho a la medida de los comercios refulgentes y los edificios monumentales. Allí solo existe espacio para la abundancia y el derroche. La realidad urbana queda así simplificada; el realismo literario la aplanar, silencia sus matices, suprime sus vacilaciones. El diálogo intertextual entre las representaciones de Buenos Aires y Rosario hace su trabajo. La imagen crítica solo estaba disponible para la primera de estas dos ciudades. Wernicke toma en préstamo ese esquema y lo traspone al plano de Rosario. Con ese procedimiento no solo se modifican los nombres sino también los contenidos de las relaciones. El mismo esbozo se resiente, se desestabiliza y desplaza en el proceso de traducción.

En la novela, el centro establece un *continuum* con el norte. El primero se destacaba por la ornamentación edilicia, mientras el segundo lo hacía por una frondosa vegetación. En ambos estaba ausente la pobreza extrema. Al norte no

⁵⁶ Véase Diego P. Roldán, *Del ocio a la fábrica. Sociedad, espacio y cultura en Barrio Saladillo (1873-1940)*, Rosario, Prohistoria, 2005.

abundaban las urbanizaciones compactas. El río y los árboles, sin embargo, hipnotizaban al paseante; la visión de la naturaleza determinaba el paisaje. Desde los años 40 esa fue la zona de los parques y balnearios modernos⁵⁷.

Los edificios de renta, las tiendas, palacios y comercios realizaban el centro. La grilla era regular, aunque las calles eran demasiado angostas. El aire no circulaba con facilidad, la atmósfera estaba encajonada. La especulación inmobiliaria había trazado un damero antihigiénico⁵⁸. Pero la conservación urbana y las tareas de limpieza y embellecimiento disimulaban la falta de una naturaleza vivificante. El puerto, los elevadores de granos y los galpones amurallaban el río. Los rosarinos le daban la espalda a la costa; ignoraban el puerto casi tanto como el campo. Las dos fuentes de prosperidad de la urbe quedaban ocultas y segregadas de las relaciones sociales cotidianas. Los hombres estaban demasiado ocupados en sus negocios como para alzar la vista al horizonte. El creciente ritmo de la vida les impedía una perspectiva menos angosta.

Los letreros con anuncios se arracimaban como enredaderas sobre las fachadas. Componían la expresión de una ciudad que se ensanchaba y empequeñecía junto a sus mercados, intercambios y dineros. Las cualidades se extraviaban en los mostradores, narrando una ciudad abstracta, eficiente y distante. En los edificios de renta y en la Bolsa de Comercio la vida era “jadeante, cruel y precisa”⁵⁹; la danza de los millones transfería su ritmo. Rosario era capaz de nivelar todas las aptitudes y cualidades. Las cantidades continuaban alimentando el mecanismo de su *espíritu fenicio*.

Los cafés, las iglesias, los desfiles femeninos del domingo... celebran una postal impresionista del centro. Las confiterías están atiborradas de dulces y los hombres “pasean su aburrimiento de 19 a 20 por la calle Córdoba, mostrando sus vestidos elegantes, sus sombreros, sus corbatas y sus sonrisas de invernadero”⁶⁰. El centro era el reino de la impostura. Allí todo devenía fatalmente inauténtico.

⁵⁷ Véase Diego P. Roldán, “Las experiencias balnearias en Rosario (1886-1940)”, en *Scripta Nova*, Universitat de Barcelona, vol. XII, núm. 262, 2008.

⁵⁸ Véase Cecilia M. Pascual, *Enmascarar la ciudad. Intervenciones urbanas y debates políticos: El Plan Regulador de Rosario 1920-1938* (Seminario Regional), Rosario, UNR-FHyA-EH, 2008.

⁵⁹ Rosa Wernicke, *Las colinas del hambre*, Buenos Aires, Claridad, 1943, p. 12.

⁶⁰ Wernicke, *op. cit.*, nota 59, p. 13.

El cinematógrafo se representa colmado de espectadores ansiosos. Frente a los carteles del Cine Córdoba, donde se anunciaban los próximos estrenos, las mujeres aminoraban el paso. “Algunas se detenían delante de ellos y contemplaban con admiración y envidia los rostros maquillados de los astros de Hollywood. Unos pasos más allá, las vidrieras de La Favorita [la tienda más relevante de la ciudad]. Infinidad de personas iban y venían por la vereda, deteniéndose o no a contemplar las mercaderías que exhibían los escaparates”⁶¹.

En el centro posaban codo a codo el consumo y la elegancia. Su fotografía emerge caleidoscópicamente de la escritura, formada por los rostros del flamante *star system*; las vidrieras exhiben prendas, joyas y alimentos⁶². Las masas circulaban de un lado a otro, impotentes frente al hechizo del cristal. No alcanzaban a pasar de largo, sucumbían ante las cosas. Formaban el ornamento vivo que celebraba el imperio de la mercancía⁶³. El área central daba marco al fetichismo y las fantasmagorías, frente a las cuales no conseguían resistirse hombres y mujeres⁶⁴.

El centro permanecía bien iluminado, limpio, ordenado, lujoso. La parte deslumbrante y encantadora de la ciudad irradiaba su luz, pero, a medida que los personajes la abandonaban, su fulgor era más tenue. El agua, la luz, los pavimentos y el transporte no llegaban a todas partes. En la barriada de los Mataderos, donde se ubican *Las colinas del hambre*, las calles estaban a oscuras, el agua se mantenía estancada y el polvo distinguía los caminos. “En la noche, un pavor inexpresable sume aquellas callejuelas sin luz en un silencio tan negro, quieto y profundo...”⁶⁵. La pluma de Dante conoce los intersticios de esos barrios olvidados de la mano de Dios. El cielo y el infierno coexistían en Rosario en un solo plano espaciotemporal.

El vaciadero se encontraba a orillas del Paraná, al sur de la ciudad y en el centro de la novela. Los desperdicios eran su materia esencial. Todo lo que

⁶¹ Wernicke, *op. cit.*, nota 59, p. 145.

⁶² Véase Tom Gunning, “The kaleidoscope to the X-Ray: Urban Spectatorship, Poe, Benjamin and Traffic is Souls (1913)”, en *Wide Angle*, vol. 19, núm. 4, pp. 25-63.

⁶³ Véase Sigfried Kracauer, *El ornamento de la masa 1*, Barcelona, Gedisa, 2007.

⁶⁴ Véase Walter Benjamin, *El proyecto de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

⁶⁵ Wernicke, *op. cit.*, nota 59, p. 20.

Rosario quería expulsar, allí se acopiaba. Las basuras se amontonaban sin orden, formando un caos que ocultaba enfermedades y desesperanzas. Desde el vaciadero apenas se veía el río. Las barrancas estaban sembradas de escoria. No era el puerto, ni los galpones del ferrocarril, ni el edificio de la aduana los que impedían la contemplación de la naturaleza. El horizonte del vaciadero estaba tapiado por las deyecciones de la ciudad.

Altas barrancas se extendían a un costado. Al otro, se elevaban colinas. Eran como jorobas que le hubiesen brotado a la tierra aquí y allá. Estas jorobas estaban formadas por el acumulamiento de residuos y desperdicios que databan de una época en que todavía no se había soñado con aquella industria que más tarde pondría en actividad a cientos de seres humanos [...], no se veía otro panorama que la barranca de escoria⁶⁶.

El vaciadero estaba próximo al puerto, al ferrocarril, a los terrenos del viejo matadero municipal, a los tanques de combustible de Yacimientos Petrolíferos Fiscales y, paradójicamente, al Ministerio de Obras Públicas. Los terrenos eran bajos y, por tanto, inundables. Delgados callejones surcaban la barriada, como el azar la vida de sus habitantes. La (des)organización del trazado era tan incierta como el futuro.

El rancherío de lata estaba ubicado en los terrenos del ferrocarril. Las viviendas se hacinaban; sus habitantes eran demasiados. Los niños jugaban entre las basuras. A veces, asidos por una cuerda, se sumergían en las montañas de desechos para pescar objetos de valor improbable. Alguien, desde afuera, los jalaba para recobrarlos del mar de residuos. Los niños topes eran señuelos y aprendices en la explotación de la basura.

No hay patios, ni paredones, ni cercas, ni nada. La vivienda consta de un cuarto o dos y una cocina construida con tres tablas, cuatro tablas, sunchos, arpilleras y elásticos de cama agujereados y mordidos por la herrumbre. A veces los techos son de chasis de autos desechados hasta del cementerio del automóvil. Las mujeres lavan la ropa y la extienden al frente de la casa, cocinan, despiojan a sus hijos, discuten, luchan, reniegan todo el día. Cada uno muestra a su vecino lo que hace, lo que come, lo que guarda, cómo se viste, se peina, se lava o se emborracha. El barro y la mugre lo invaden todo⁶⁷.

⁶⁶ Wernicke, *op. cit.*, nota 59, pp. 91 y 137.

⁶⁷ Wernicke, *op. cit.*, nota 59, p. 18.

El hacinamiento establecía un estilo de vida común para hombres, mujeres y animales. Todos habitaban un *continuum* indiferenciado. Los materiales de construcción eran precarios: desechos de orígenes múltiples y utilidad dudosa. Sus moradores vivían a la vista de todos; la barriada era *scópica*. No existía la vida privada de tipo burgués. Nadie moraba solo en su casa. Las miradas le recordaban una compañía inevitable; el individuo estaba rodeado de ojos. El barro y el agua, cuando llovía, y la tierra, cuando estaba seco, dominaban calles y casas. Las únicas posesiones de esta gente eran el sol y el conformismo.

“Es maravilloso descubrir el ingenio con que los pobres del mundo suelen sacar provecho y utilidad de todo lo inservible”⁶⁸. La pericia del marginal es el producto de su posición social. Desarrollada en medio de necesidades impuestas por un espacio social desfavorable, la astucia del pobre es un sustituto y una compensación de los “verdaderos” valores. A quienes la educación y la cultura les fueron negadas no pueden enorgullecerse de su inteligencia, aunque sí de sus ardidés⁶⁹.

Los desagües de la curtiembre del barrio confluían en una laguna que estaba cerca del rancherío. La contaminación era enorme. La sangre y los residuos fermentaban en las canaletas; el olor que despedían en las tardes de verano se hacía intolerable. El aire que respiraban y respiran los pobres, el suelo que pisaban y pisan, y el agua que bebían y beben no es la misma que la del resto de la ciudad⁷⁰. El ambiente está dañado y los cuerpos enferman. La menor calidad del medio pesa sobre las relaciones humanas. El trabajo en el vaciadero era indignidad y desesperanza. Para los habitantes de la barriada no existía el futuro. El tren del progreso esquivaba sus casillas. El barrio era percibido como una cárcel que encerraba los despojos y a los despojados de la ciudad.

⁶⁸ Wernicke, *op. cit.*, nota 59, p. 20.

⁶⁹ Véase Pierre Bourdieu *et al.*, *La miseria del mundo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.

⁷⁰ Véase Javier Auyero y Débora Swistum, *Inflamable. Estudio sobre el sufrimiento ambiental*, Buenos Aires, Paidós, 2008. Cecilia Pascual y Diego Roldán, “El poliedro de la experiencia tóxica en los bordes de la ciudad”, en *Apuntes de Investigación*, núm. 16/17, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, pp. 279-286.

Trayectorias, alteridad y extrañamiento

Distintos recorridos vinculaban el centro y el vaciadero, las dos partes en que la novela divide a Rosario. El sol, los ómnibus, los tranvías, el vuelo de las aves y los recuerdos de los personajes emprenden un *viaje transversal*⁷¹. Estos recursos literarios permiten reforzar la fotografía de los diferentes sectores, sus actividades y características. El trayecto se detiene en los puntos terminales. Los personajes cargan invariablemente al centro de atributos positivos y se reservan los negativos para el vaciadero. El signo elegido para representar la progresiva desaparición del área central son los caminos: primero, el asfalto cede ante el adoquinado; luego, las piedras son absorbidas por “el callejón sin pavimentar que desemboca en el matadero”⁷². Los obstáculos se multiplican. El callejón amojonaba el inicio de la “desidia urbana”. Donde la acción del municipio no llegaba, allí comenzaba la *periferia*.

El vaciadero representaba lo sucio y lo pobre. El pobre estaba manchado y deshonorado. Sus estigmas eran materiales y simbólicos. Vivía en el borde de la ciudad, en el confín de la higiene y de las políticas públicas. Existía en un desierto civilizatorio y humano. Esa tierra yerma, esa inexistencia, se construye por oposición al centro. El vaciadero era la negación de la *ciudad*⁷³.

Para los *felices*, los que vivían en el centro y tenían dinero, la miseria era un misterio: siempre presente, pero pocas veces visto y aun más raramente interrogado. Wernicke pensaba que la pobreza era un enigma capaz de explicar la parte de la historia indócil al ideario humanista. Su novela, en cierta forma, es una inquisición a la pobreza. El extrañamiento es el procedimiento literario que se emplea para convencer al lector de emprender ese viaje. El destino es lo exótico, lo diferente. A veces esa alteridad es total, perfecta. La autora sugiere que para hallar a alguien completamente distinto, los rosarinos quizá no tuvieran que viajar

⁷¹ Gorelik, *op. cit.*, nota 16, p. 117.

⁷² Wernicke, *op. cit.*, nota 59, p. 11.

⁷³ Véase Erving Goffman, *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu, 1995. Loïc Wacquant, *Los condenados de la ciudad. Gueto, periferias y estado*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

lejos. A pocos kilómetros del centro, hombres, mujeres, niños y animales existían de una forma y con un sentido absolutamente disímil.



El Vaciadero: ingreso por calle Ayolas, Rosario, 1938. Archivo del Concejo Deliberante de Rosario (Biblioteca San Martín).

La ciudad miserable quizá fuera más real que la ciudad opulenta, pero también era más desconocida para un posible lector. La zona del vaciadero estaba opacada bajo la hegemonía de la *ciudad escrita*. La miseria, sus escenas descarnadas y desgarradoras poseían un efecto de verdad tenue en la literatura local. La ciudad del vaciadero era menos real porque de ella no se escribía, porque no poseía una representación, nadie la había objetivado. Era pura existencia bruta, sin sentido más que para sus habitantes. La irrealidad del vaciadero se correspondía con la de una ciudad no escrita. Esa ciudad ausente era en la novela de Wernicke la ciudad no dicha. Su existencia era muda y desconocida. Como todo aquello sobre lo que no se produce sentido, su existencia es frágil, está amenazada por el olvido.

Las representaciones del vaciadero son las de una alteridad total: lo que no tiene nombre, de lo que no se habla. El otro, completamente otro, habita en la propia casa. Es la parte negada de la ciudad. La *segunda ciudad de la república*

deseaba separarse de los pobres; por tanto, los alejaba y les sobreimprimía el sentido de lo exótico.

“Lo que oculta es algo que nadie quiere ver porque es demasiado feo, triste y desamparado. Los habitantes del centro no quieren ver, cierran los ojos y se tapan los oídos”⁷⁴. La negación articulaba un mecanismo defensivo; gracias a su intermediación el resto de la ciudad podía conservar su identidad y su dignidad. La ciudad prefería olvidar sus estigmas y deterioros. Elegía negar lo que era incapaz de integrar, lo que ponía en entredicho su *pureza*, lo que podría contaminar su imagen⁷⁵.



El Vaciadero: la barriada, Rosario, 1938. Archivo del Concejo Deliberante de Rosario (Biblioteca San Martín).

La construcción literaria del vaciadero se establece a partir de una estrategia que practica un corte abrupto. Lo cotidiano para el habitante del centro (para el ocasional lector de la novela) era la ciudad que había conquistado su *nueva voz*⁷⁶. Esa ciudad céntrica se suspendía al llegar a la barriada. Lo

⁷⁴ Wernicke, *op. cit.*, nota 59, p. 14.

⁷⁵ Véase Sigmund Freud, *La negación* (1925), [on-line], Santiago de Chile, Escuela de Filosofía-Universidad Arcis, 2000 <ww.philosophia.cl>.

⁷⁶ Véase Booz, *op. cit.*, nota 23.

extraordinario, entonces, estaba formado por las vidas grises y miserables del vaciadero. Establecer distancias irreconciliables, abrir un foso entre las dos caras de la ciudad, no solo es un recurso para atraer al lector; también permite producir una imagen verosímil del vaciadero. La exotización de la barriada responde poco a los prejuicios de la autora; antes recoge y articula los de su público. Esto queda demostrado porque el mismo extrañamiento rodea a los personajes que viven en el centro.

En *Las colinas...* el extrañamiento es una forma de hallar la verdad, una manera de recorrer los velos y mostrar lo que existe más allá de las apariencias y de las rutinas. Desnaturalizando la percepción del centro y la periferia, Wernicke consigue informarnos acerca de la existencia de otros: esos que también habitan la ciudad, que forman parte de su realidad, aunque se les niegue material y simbólicamente.

La miseria del vaciadero se producía al norte de ese lúgubre escenario, tan lejos que era imposible vincular su origen con su destino. La barriada era la caja de resonancia de una desigualdad engendrada fuera de sus terrenos. El vaciadero acumulaba lo que se arrojaba desde el centro. El fardo del linyera contiene “toda la inmundicia sobrante de los capitalistas, del mundo burócrata, de los representantes del foro, de la ciencia y de los trabajadores de la industria. Todo lo que desechan los privilegiados, las personas cultas, los criminales, las dueñas de casa, los artistas y los indiferentes”⁷⁷. La fuente del vaciadero estaba fuera, en la *ciudad indiferente*. Su perpetuación era garantizada por un Estado distante e insensible a las vidas de los hombres y mujeres del barrio.

La utopía urbana de Wernicke era minimalista: un poco de justicia, algo de educación y unos hornos incineradores⁷⁸. Reclamaba un municipio cuya política no solo favoreciera al capital, la inversión y las ganancias, sino que distribuyera también los recursos entre los pobres. La denuncia de la segregación urbana de Rosario se combina con una fascinación por la naturaleza del norte y la modernidad del centro. La autora quería extender los beneficios de la naturaleza y

⁷⁷ Wernicke, *op. cit.*, nota 59, p. 21-2.

⁷⁸ Para una visión de las utopías literarias en Latinoamérica véase Gisela Heffes, *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.

la modernidad hacia la periferia, conciliando ciudad y paisaje. Wernicke proponía integrar la barriada al orden social. De haber transformaciones, estas serían dirigidas desde arriba, es decir, por el Estado.

Que el espectáculo de uno de los más hermosos ríos de América puedan también gozarlo los pobres [...], que en lugar de esas horribles cuevas donde viven seres humanos se levanten las viviendas económicas para los trabajadores⁷⁹.



El Vaciadero: niños en la selección de basuras, Rosario, 1938.

Conclusiones

Escribir sobre autores que parecen olvidados conlleva una molestia: el adverbio “injustamente” amenaza imponerse con la fuerza de una obsesión. Quien se ocupa de autores que han padecido ese ostracismo, a menudo se siente como impelido a justificar su interés, ya sea mediante una condena del olvido en sí mismo –que sería una especie de atroz deporte nacional–, o sea afirmando hiperbólicamente que estos autores omitidos son, en realidad, las mejores plumas que ha dado nuestra literatura.

Florencia Abbate

⁷⁹ Wernicke, *op. cit.*, nota 59, p. 90.

Probablemente ninguna de esas dos compulsiones sea cierta. Quizá tan solo sean simulacros que justifican una llana curiosidad o simpatía; una vocación dirigida a exhumar *autores raros* y *textos heterodoxos*. A Rosa Wernicke le tocó padecer también esa forma del olvido. Desde su concepción, realización y publicación, *Las colinas del hambre* abrieron una grieta, una zanja cultural que no excluía el peligro de precipitarse y perderse dentro de ella.

La mayor parte de la literatura de Rosario se había desplegado en paciente continuidad hasta Wernicke. Las narraciones compartían cierta homogeneidad en sus miradas sobre la ciudad. Esa uniformidad no era patrimonio exclusivo de determinado género o tipo específico de bienes culturales. Muchas de esas páginas parecen reverenciar al oráculo de Sarmiento, aun oponiéndole reparos poco trascendentes. A mediados del siglo XIX el sanjuanino lacró una imagen replicada:

Rosario está destinado por su posición topográfica a ser uno de los más poderosos centros comerciales de la República Argentina y sería una de las más puras glorias que codiciaría acelerar el día de su engrandecimiento y prosperidad⁸⁰.

Este párrafo compuso la primera publicación de Rosario (1852) y fue reproducida como epígrafe en el Tercer Censo Municipal de Rosario (1910). El censo estableció en 192 mil habitantes la población de la ciudad y completó una trilogía iniciada con el siglo XX⁸¹. Estos recuentos, tan reiterativos como inmediatos, proveyeron dignidades urbanas antes que informaciones demográficas. Sus tareas fueron sobre todo simbólicas; la función publicitaria de estas cuantificaciones resultó notable. El censo formaba una representación

⁸⁰ Domingo F. Sarmiento, *Hoja Suelta*, 1 de enero de 1852 (citado por Juan A. Ortiz, “El Rosario”, en *Tercer Censo Municipal de Rosario de Santa Fe. Levantado el 26 de abril de 1910 bajo la dirección del Secretario de Intendencia Dr. Juan Álvarez*, Rosario, Talleres Gráficos “La República”, 1910, p. 33).

⁸¹ *Primer Censo Municipal de Población con datos sobre edificación, comercio e industria de la ciudad de Rosario de Santa Fe (República Argentina), levantado el 19 de octubre de 1900, bajo la administración del Sr. Don Luis Lamas*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1902; *Segundo Censo Municipal de la ciudad de Rosario de Santa Fe (República Argentina), levantado el 19 de octubre de 1906. Intendencia del Sr. Nicasio Vila*, Rosario, Talleres de “La Capital”, 1908.

científicamente autorizada del progreso⁸². Los recursos literarios acompañaron a las frías estadísticas. Las notas sobre la ciudad evitaban posibles *lecturas desviadas* de la información numérica⁸³. Esas letras se ocuparon de consagrar a Rosario como “la segunda ciudad de la República, por su población, por su comercio, industrias, visibilidad, riqueza y ornato”⁸⁴.

La prensa colaboró activamente en forjar esa imagen triunfalista. *La Capital*, por ejemplo, afirmó la preponderancia de la ciudad con entusiasmo y sin reservas. Para el matutino, la ciudad había contribuido “ventajosamente al adelanto del país y era a justo título la segunda ciudad de la República, en cualquier orden de ideas que se nos considere”⁸⁵. El periódico voceaba los éxitos de Rosario:

Naturalmente, hemos progresado mucho en el orden material de las cosas. Ved, sino, esa ciudad soberbia que apenas cuenta un lustro. Encontramos en ella soberbias calles, encantadores palacios, toda una preciosura de locomoción, cuanto refinamiento de lujo es posible concebir⁸⁶.

La modernidad urbana fue textualmente reforzada. La prensa solicitó la intervención de los poderes públicos en pos de la salvaguarda o la producción de adelantos, invocando la modernidad de la ciudad. Rosario era un lugar de tránsito; en sus calles convergían el puerto, los ferrocarriles y las mercancías. Pero su condición de *no lugar*, según los cronistas, no cuestionaba su identidad y, menos aún, su modernidad⁸⁷:

Rosario, ni en su centro ni en sus suburbios –que para el caso no son tan diferentes–, no es un viejo puerto de mar, sino una ciudad moderna con todas las características y que cubre todas las necesidades de la vida moderna⁸⁸.

Esas referencias fueron absorbidas y relanzadas por la literatura escenificada en la ciudad. La novela de Mateo Booz ironiza sobre el atraso cultural

⁸² Véase Silvana Patriarca, *Numbers and Nationhood. Writing statistics in nineteenth-century Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

⁸³ Véase Michel de Certeau, *La cultura en plural*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.

⁸⁴ *Primer Censo...*, *op. cit.*, nota 81, p. 39.

⁸⁵ “La conmemoración del Centenario”, en *La Capital*, 18 de enero de 1910.

⁸⁶ “Tiempo perdido. Reflexiones de un diletante”, en *La Capital*, 21 de enero de 1910.

⁸⁷ Véase Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 2000.

⁸⁸ “Higiene pública”, en *La Capital*, 30 de marzo de 1920.

de la urbe sin poner en tela de juicio su avasallante y sistemático *despegue* económico.

Las críticas asestadas a Rosario no habían sido tan cruentas ni tan punzantes como las de *Las colinas del hambre*. Recién en la década de 1940 apareció una novela realista de una escritora porteña que retrataba con violencia la explotación, la miseria y las malas condiciones de salubridad de los suburbios meridionales. Anteriormente, las letras de Rosario habían soñado bajo el arrullo del mito de la segunda ciudad de la República y de las aguas del imponente Paraná. La narrativa de Wernicke llegó para interrumpir ese tranquilo descanso, para gritar que la ciudad moderna era tan solo un espejismo circunscripto al centro.

La novela del vaciadero, como en un juego de espejos, fue arrojada a otro vaciadero. Esta vez su entorno no fueron los suburbios del sur de Rosario sino el olvido cultural. Según Antonia Guarini, la obra de Wernicke era casi inexistente en el catálogo de las grandes bibliotecas⁸⁹. Eduardo D'Anna recuerda que Nicolás Rosa debió informar a sus lectores sobre Wernicke al dedicarle algunas reflexiones en *La lengua del ausente*⁹⁰. Pocas y dispersas son todavía hoy las páginas consagradas a la autora y a su obra. No queda esclarecido si su literatura merece el análisis por sus procedimientos o en razón de sus temáticas. Al parecer, la segunda opción ha imperado hasta ahora.

El contorno de los barrios miserables diseñado por Wernicke continúa persiguiéndonos, menos por la memoria y la operación política de los hombres, que por el devenir de su literatura y la historia de Rosario. Esa literatura quedó *sofocada* por la misma actitud que la autora retrata en la novela: por la indiferencia de aquellos que no quieren ver ni oír espectáculos desagradables, los mismos que escribían y leían los diarios de Rosario en época de entreguerras. Al situarse al borde de un doble territorio (material y ficcional), Rosa Wernicke renunció a la aprobación de un público habituado a otras narrativas. En literatura, como en otros ámbitos, las condolencias son siempre tardías. *Las colinas del hambre* fue

⁸⁹ Antonia Guarini, *Seis personajes*, Rosario, Fotomax, 1993, p. 23.

⁹⁰ D'Anna, *op. cit.*, nota 45, p. 240.

sometida a la acción de ese oscuro río que cambia sus aguas constantemente y en el que naufragan los destinos de sus personajes.

Fuentes y bibliografía

FUENTES

I Censo Municipal de Población con datos sobre edificación, comercio e industria de la ciudad de Rosario de Santa Fe (República Argentina), levantado el día 19 de octubre de 1900, bajo la administración del Sr. Don Luis Lamas, Buenos Aires, Litográfica, Imprenta y encuadernación Guillermo Kraft, 1902.

II Censo Municipal de la ciudad de Rosario de Santa Fe (República Argentina), levantado el 19 de octubre de 1906. Intendencia del Sr. Nicasio Vila, Rosario, Talleres de "La Capital", 1908.

III Censo Municipal de Rosario de Santa Fe, levantado el 26 de abril de 1910 bajo la dirección del Secretario de Intendencia Dr. Juan Álvarez, Rosario, Talleres Gráficos "La República", 1910.

BEGINO, Juana María, *Páginas del corazón*, Buenos Aires, Casa Editora de N. Tomassi, 1911.

BRAVO, Mario, *La ciudad libre*, Buenos Aires, Ferro & Gnoatto, 1917, pp.17-18.

BOOZ, Mateo, *La ciudad cambió la voz*, Rosario, La Capital, 2009 (1938).

BORGES, Jorge Luis, *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Emecé, 1955.

CARRASCO, Gabriel, *Cosas de Carrasco. Cuentos e impresiones*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1893.

CARRASCO, Eudoro, y Gabriel Carrasco, *Anales de Rosario de Santa Fe, con datos generales sobre Historia Argentina, 1527-1865*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1897.

CARRIEGO, Evaristo, "La canción del barrio" (1913), en *Poesía Completa*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.

CASTELNUOVO, Elías, *Tinieblas*, Buenos Aires, Librería Histórica, 2003 (1923).

- GÁLVEZ, Manuel, *El diario de Manuel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006 (1910).
- GÁLVEZ, Manuel, *Historia de Arrabal*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (CEAL), 1980 (1922).
- RAWSON, Guillermo, *Conferencias de Higiene Pública*, París, Donnanette & Hattu, 1876.
- SARMIENTO, Domingo F., *Hoja Suelta*, 1 de enero de 1852.
- SURIGUEZ Y ACHA, Carlos, *La comedia social*, Rosario, 1904.
- WERNICKE, Rosa, *Las colinas del hambre*, Buenos Aires, Claridad, 1943.
- WILDE, Eduardo, *Curso de Higiene Pública*, Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo, 1885 (1878).

BIBLIOGRAFÍA

- ABBATE, Florencia, "La exploración de las líneas heterodoxas. Enrique Wernicke, Bernardo Kordon, Arturo Ceretani, Alberto Vanasco", en Sylvia Saítta (dir.), *El oficio se afirma. Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2004, pp. 573-597.
- ACHA, Omar, *La trama profunda. Historia y vida en José Luis Romero*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2005.
- ALMANDOZ, Arturo, "Notas sobre historia cultural urbana. Una perspectiva latinoamericana", en *Perspectivas Urbanas / Urbans perspectives*, núm. 1, Madrid, 2002.
- ANNA, Eduardo d', *Capital de la nada. Una historia literaria de Rosario (1801-2000)*, Rosario, Identydad, 2007.
- ASTUTTI, Adriana, "Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo", en María Teresa Gramuglio (dir.), *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 6, Buenos Aires, Emecé, 2002, pp. 417-445.
- AUGE, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- AUYERO, Javier, y Débora Swistum, *Inflamable. Estudio sobre el sufrimiento ambiental*, Buenos Aires, Paidós, 2008.

- BAJTIN, Mijail, *Esthetique et Theorie du Roman*, París, Gallimard, 1978.
- BARRIERA, Darío G., *Conquista y colonización hispánica: Santa Fe la Vieja (1573-1660)*, Rosario, Prohistoria & La Capital, 2006.
- (dir.), *Instituciones, gobierno y territorio. Rosario, de la Capilla al Municipio (1725-1930)*, Rosario, ISHIR-CONICET, 2010.
- BARTHES, Roland, “El efecto de realidad”, en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 2009, pp. 211-221.
- BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones II. Poesía y Capitalismo*, Madrid, Taurus, 1998.
- El proyecto de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.
- BOURDIEU, Pierre, et al., *La miseria del mundo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- “¿Cómo se hace una clase social? Sobre la existencia teórica y práctica de los grupos?”, en *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao, Descleé de Brouwer, 2001, pp. 101-129.
- CERTEAU, Michel de, *La invención de lo cotidiano, 1. Artes de Hacer*, México (D. F.), Universidad Iberoamericana, 1995.
- La cultura en plural*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.
- DURKHEIM, Émile, y Marcel Mauss, “Sobre algunas formas primitivas de clasificación. Contribución al estudio de las representaciones colectivas”, en Émile Durkheim, *Clasificaciones primitivas y otros ensayos de sociología positiva*, Barcelona, Ariel, 1996, pp. 25-103.
- EUJANIAN, Alejandro, y Alberto Giordano, “Las revistas de izquierda y la función de la literatura: enseñanza y propaganda”, en María Teresa Gramuglio (dir.), *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 6, Buenos Aires, Emecé, 2002, pp. 395-413.
- FREUD, Sigmund, *La negación (1925)*, [on-line], Santiago de Chile, Escuela de Filosofía-Universidad Arcis, 2000 <ww.philosophia.cl>.
- GOFFMAN, Erving, *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu, 1995.

- GRAMUGLIO, María Teresa, “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, en Ídem, *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 6, Buenos Aires, Emecé, 2002, pp. 15-38.
- GORELIK, Adrián, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- GUARINI, Antonia, *Seis personajes*, Rosario, Fotomax, 1993.
- GUNNING, Tom, “The kaleidoscope to the X-Ray: Urban Spectatorship, Poe, Benjamin and Traffic is Souls (1913)”, en *Wide Angle*, vol. 19, núm. 4, pp. 25-63.
- HEFFES, Gisela, *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.
- KRACAUER, Sigfried, *El ornamento de la masa, 1*, Barcelona, Gedisa, 2007.
- MARCEL, Odile, “Formes urbaines et littérature”, en *Le Courrier du CNRS. La ville*, núm. 81, París, verano de 1994.
- MORSE, Richard, “Los intelectuales latinoamericanos y la ciudad (1860-1940)”, en Jorge Enrique Hardoy, Richard Morse y Richard Schaedel (comps.), *Ensayos históricos-sociales sobre urbanización en América Latina*, Buenos Aires, SIAP-CLACSO, 1978.
- “Ciudades ‘periféricas’ como arenas culturales (Rusia, Austria, América Latina)”, en Richard Morse y Jorge Enrique Hardoy (comps.), *La cultura urbana latinoamericana*, Buenos Aires, CLACSO, 1985.
- LUKÁCS, György, *El significado del realismo crítico*, México (D. F.), Era, 1963.
- PASCUAL, Cecilia M., *Enmascarar la ciudad. Intervenciones urbanas y debates políticos: El Plan Regulador de Rosario, 1920-1938* (Seminario Regional), Rosario, UNR-FHyA-EH, 2008.
- y Diego Roldán, “El poliedro de la experiencia tóxica en los bordes de la ciudad”, en *Apuntes de Investigación*, núm. 16/17, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, pp. 279-286.

- PATRIARCA, Silvana, *Numbers and Nationhood. Writing statistics in nineteenth-century Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- PERILLI, Carmen, "Reformulaciones del realismo. Bernardo Verbitsky, Andrés Rivera, Juan José Mantua, Beatriz Guido", en Sylvia Saítta (dir.), *El oficio se afirma. Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2004, pp. 545-572.
- PESAVENTO, Sandra Jathay, "Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano", en *Estudios Históricos*, vol. 8, núm. 16, 1995.
- PIKE, Burton, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
- PRIETO, Adolfo, "Boedo y Florida", en *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969, pp. 31-55.
- PRIETO, Martín, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006.
- PRIVITELLIO, Luciano de, *Vecinos y ciudadanos. Política y sociedad en la Buenos Aires de entreguerras*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- "El gobierno reformado para una nueva ciudad: el debate sobre la ley municipal de 1917", en Luis Alberto Romero y Francis Korn (comps.), *Buenos Aires / Entreguerras. La callada transformación, 1914-1945*, Buenos Aires, Alianza, 2006, pp. 83-123.
- RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.
- ROLDÁN, Diego P., *Del ocio a la fábrica. Sociedad, espacio y cultura en Barrio Saladillo (1873-1940)*, Rosario, Prohistoria, 2005.
- "Historia cultural de las ciudades e historia de los imaginarios urbanos. Argentina y América Latina", en Sandra Fernández, *Más allá del territorio. La historia regional y local como problema. Discusiones, balances y proyecciones*, Rosario, Prohistoria, 2007, pp. 109-135.
- "Las experiencias balnearias en Rosario (1886-1940)", en *Scripta Nova*, Universitat de Barcelona, vol. XII, núm. 262, 2008.

- RETAMOSO, Roberto, "Roberto Arlt, un cronista infatigable de la ciudad", en María Teresa Gramuglio (dir.), *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 6, Buenos Aires, Emecé, 2002, pp. 299-319.
- ROMERO, José Luis, *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005 (1976).
- ROSA, Nicolás, "La mirada absorta", en *La lengua del ausente*, Buenos Aires, Biblos, 1997, pp. 113-131.
- SAÍTTA, Sylvia, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- "La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo XX", en *Revista Nuestra América*, núm. 2, agosto-diciembre de 2006, pp. 89-102.
- "Ciudades escritas: mapas urbanos en la literatura y el periodismo", en Luis Alberto Romero y Francis Korn (comps.), *Buenos Aires / Entreguerras. La callada transformación, 1914-1945*, Buenos Aires, Alianza, 2006, pp. 191-229.
- Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- SARLO, Beatriz, y Carlos Altamirano, "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", en *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 161-195.
- SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.
- Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
- "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*", en *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 211-260.
- SCHORSKE, Carl E., *Viena fin de siècle*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- SEBRELLI, Juan José, "Prólogo", en Bernardo Kordon, *Un horizonte de cemento*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1963, pp. 7-9.
- SIMMEL, Georg, "La metrópolis y la vida mental", en *Bifurcaciones* [on-line], núm. 4, primavera 2005 <www.bifurcaciones.cl>.
- WACQUANT, Loïc, *Los condenados de la ciudad. Gueto, periferias y estado*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

WILLIAMS, Raymond, *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

YUJNOVSKI, Oscar, "Políticas de vivienda en la ciudad de Buenos Aires (1880-1914)", en *Desarrollo Económico*, vol. 14, núm. 54 (1974), pp. 329-372.

<h1>11</h1>	<p>LOS PAISAJES DE UNA CIUDAD ENMASCARADA: LA REPRESENTACIÓN LITERARIA DE SANTIAGO EN LA NOVELÍSTICA CHILENA RECIENTE (1995-2010)</p>
	<p>Danilo Santos Florencia Henríquez</p>

Santiago es demasiado grande. Tanto edificio, tanta casa, tanta calle, tanto auto. Sentí que era una hormiga y me dio miedo. Si uno desapareciera así, de un de repente, ¿a quién diablos le importaría? Giré rápido y me quedé mirando a la Virgen. Se veía enorme.

Roberto Fuentes, *Algo más que esto.*

Introducción. Imágenes de la fragmentación

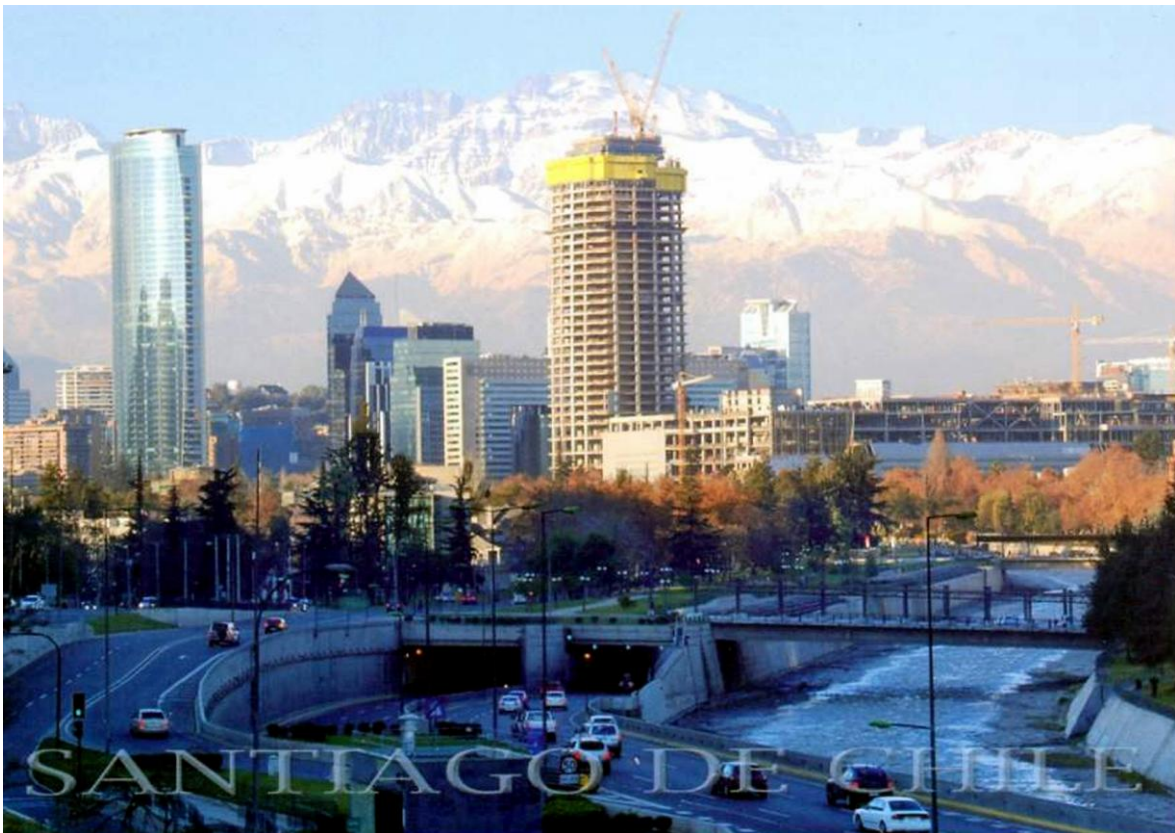
El cuento “Vacaciones en el Hyatt”, del narrador peruano Santiago Roncagliolo, presenta a Santiago inmisericordemente tratada por un turista que no se reconoce en las bondades ciudadinas y cosmopolitas que le ofrecería la capital de Chile en el sector oriente de la ciudad, aquel donde la globalización se adueña del espacio, incluso para un turista hijo de diplomático.

El Hyatt Hotel se eleva imponente como una flor de prosperidad entre los modernos edificios de Vitacura en Santiago. Desde las miles de ventanas de sus miles de pisos se vislumbran las construcciones para ejecutivos de Providencia y la misma Vitacura, el pacífico verde de los montes que rodean la ciudad y el río con agua, además de otras cosas lindas que tampoco hay en Lima. (Roncagliolo, p. 217).

Al otro lado, al costado del hotel, el Parque Arauco se erigía como un palacio del futuro. Todo un mall de verdad, el emporio de comprador. Un lugar que tiene desde ropa de cuero hasta cunas de caoba. Todo para el hogar. Y para el guardarropa. Ahí tenía que haber puchos. [...]

En el Parque Arauco hay casas de cambios, música de ascensor, mujeres preciosas vestidas de cuero, libros que no puedo comprar, pasajes de avión, taxis con taxímetro, tiendas Benetton, faldas que no puedo tocar, tiendas Gucci... pero ni un maldito cigarro. (Roncagliolo, p. 222-3).

Para un público que no está habituado al escenario chileno, sorprende la imagen que abandona el habitual paisaje ideológico de La Moneda en llamas para perpetuar la de una ciudad segmentada socialmente, traspasada por una cadena transnacional de hotelería y un shopping. Este semblante cosmopolita es una imagen de modernización –mayoritariamente conflictiva– que se repetirá en muchísimos de los novelistas chilenos que abordan una presentación actual de la ciudad.



Postal del sector oriente de la ciudad y del río Mapocho, Santiago de Chile.

En relación a los elementos que podrían gestionar una imagen novelesca de la fragmentación de Santiago, es posible hablar del predominio de ciertas

formas narrativas, tales como novelas policiales y novelas de formación, entre otras, pero también se visualizan una serie de asuntos que involucran lo urbano desde ámbitos sociales varios como la ingente inmigración peruana, la separación territorial alto/bajo en la capital, el deseo de rescatar territorios céntricos ligados a la antigua bohemia santiaguina, el problema del desvinculamiento afectivo respecto a estas zonas, la radicalización de la desconfianza respecto al otro social y el vértigo modernizante en el sector oriente capitalino. Es cierto, no hay una imagen única para representar la capital de Chile, aunque existan deseos y anhelos por querer decirnos a través de una narrativa de la memoria que efectivamente existió una voz metropolitana cancelada por la intervención del régimen militar y la implementación paulatina en las décadas siguientes del modelo neoliberal en Chile y, específicamente, en Santiago.

A nivel de configuración global, Santiago ha sido definido en numerosos estudios como una ciudad partida, trizada, dividida, fragmentada. Pero, ¿qué quiere decir exactamente eso? Desde ya, observamos una versión de la ciudad como parte de múltiples barrios que, a pesar de encontrarse cercanos y de no tener fronteras visibles, poseen una serie de barreras imaginarias que delimitan sus funciones y prácticas sociales, y definen a quienes transitan y habitan en ellos. Santiago aparece entonces como un conjunto de sectores diferenciados que se encuentran conectados e integrados deficientemente dentro de una totalidad urbana. Al respecto, en un ensayo reciente de Jaime Lizama¹, se define desde el mismo título “la fragmentación” como parte de Santiago, donde los ciudadanos no se encuentran conectados y las formas de intercambio social son escasas debido a la configuración urbana desarticulada que posee la capital. Esto derivaría en un sentimiento de nostalgia generalizado en los santiaguinos, relacionado en forma directa con el anhelo de un tipo de vida cotidiana donde los grupos sociales desarrollen formas de convivencia armónica y una habitualidad en el contacto con la diferencia.

¹ Jaime Lizama, *La ciudad fragmentada. Espacio público, errancia y vida cotidiana*, Santiago, UDP, 2007.

La situación anterior produce una ciudad más fragmentada, más desigual, menos integrada aún, y donde el mapa físico fácilmente identifica un mapa social de acuerdo a divisiones claras en los grupos habitacionales que conforman el suelo urbano. La vida pública se restringe cada vez más debido a la dificultad de reconocerse en los espacios comunes y entenderse con el otro en dichos espacios. Comienza progresivamente a darse una pérdida de nociones de conjunto, dificultades para entrar en comunión con el otro y, por ende, dificultades para reconocerse en un espacio que pierde paulatinamente su color local para lucir cada vez más global. No será raro encontrar en novelas que describan el mundo globalizado de hoy una serie de personajes con sentimientos de desarraigo o desamparo. Personajes que desconozcan su propia ciudad y carezcan de nociones comunitarias o de actividades a desarrollar en el espacio público.

Todo ello contribuye a hacer de la capital chilena una ciudad cada vez más dispersa, fragmentada, inabarcable para sus ciudadanos y desconocida para quienes habitan en ella. Hoy, la extensión de la ciudad de Santiago impide la socialización o el contacto diario entre sectores desiguales económicamente. Asimismo, las comunas –municipios– más acomodadas en su desconocimiento del ‘otro’ ven a los grupos más pobres como verdaderas amenazas a su tranquilidad y crean barreras ya no solo físicas, para mantener la seguridad de sus hogares, sino también obstáculos discriminatorios para entrar en contacto con dichos grupos cotidianamente. Esto desencadena la existencia de una ciudad cada vez más dividida, donde las jerarquías sociales y económicas no son los únicos obstáculos para posibilitar la interacción de los ciudadanos, sino también los límites barriales, que definen a su vez nuevas categorizaciones de la población. Cada grupo social se restringe a sus límites y transgrede escasamente las fronteras de lo conocido, pues el resto de la ciudad es vista como extraña, desconocida y, por ende, riesgosa. Así, existe una percepción generalizada acerca de “las barreras invisibles” de la ciudad, implícitas en las prácticas cotidianas de los ciudadanos, y también respecto a las fronteras físicas de los sectores, pese a estar conectados por grandes avenidas, líneas de metro y veloces autopistas.

La ciudad segregada

Santiago aparecerá aludida en varios textos por infinidad de apelativos nefastos. Tildada de ciudad fea, sucia, peligrosa, gris, arrasada, enferma, chata, alienada, monstruosa, excluyente, amurallada, cruel, segregada, mórbida, entre muchos otros. Fundamentalmente, una ciudad extraña para los santiaguinos. Dentro de estas características, el epíteto de gris se alía con la contaminación que le asegura a Santiago un lugar junto al imaginario de otros tiempos del D. F. mexicano. Sin embargo, también se ha cultivado en las ficciones relativas a la urbe la visión de que la ciudad es riesgosa para quien habita en ella y diferenciada por límites fácilmente identificables.

La capital de Chile siempre fue una ciudad donde la segregación social estaba latente, pero con el rápido crecimiento impulsado por la economía liberal del sistema pinochetista, dicha segregación inició una curva creciente incontenible. El alza en los terrenos centrales hizo que los grupos sociales más pobres tuvieran que ubicarse en lugares alejados y donde el suelo tenía un escaso valor económico, quedando siempre medianamente aislados de servicios y comodidades, así como sometidos a largos viajes en la ciudad, peores condiciones de vida y menores oportunidades de inserción social. Las clases socioeconómicas más privilegiadas fueron paulatinamente ubicándose hacia el sector oriente, remontándose a las faldas cordilleranas y, por tanto, distanciándose de los demás grupos sociales.

En general, para los autores de las ficciones que se desarrollan en la zona oriente de la capital, “bajar” al centro puede significar una experiencia de riesgo, ya que en muchos casos su conocimiento de la ciudad está velado por las comunicaciones mediáticas, lo que hace que reconozcan el imaginario del miedo antes que la posibilidad de un centro con muestras de elementos de pertenencia colectiva e histórica al identificar lugares de memoria. Por supuesto, el miedo no necesariamente hay que entenderlo en un sector determinado, ya que los sujetos “riesgosos” pueden invadir las zonas libres de tales agentes de conflicto. También

cabe consignar que no solo el miedo determina esta sensación del urbanita santiaguino, sino también la sensación de asfixia y de incomodidad que este sufre en su territorio. De este modo, si bien el sentimiento que deriva de la relación entre el santiaguino y su ciudad toma a veces el nombre de inseguridad y miedo, en otras se asocia también a la incomodidad derivada de las poco confortables condiciones de vida que la urbe le ofrece. Los largos desplazamientos mediante un sistema de transporte público disfuncional, la presencia de autopistas concesionadas, la visión de una modernización irrefrenable, la contaminación, producen el imaginario total en torno a la ciudad gris. Este desajuste entre lo que va manifestando y ofreciendo la ciudad y lo que los ciudadanos esperan recibir de ella, es lo que se muestra en las ficciones del barrio oriente, aunque puede extenderse a otras ficciones.

La ciudad segregada aparece en los desplazamientos de los personajes de *Por Favor, Rebobinar*, de Alberto Fuguet, mediante la diferenciación entre un “arriba” y un “abajo” utilizada por una serie de sujetos, jóvenes en su mayoría, para referirse a trayectos desarrollados desde sus hogares o sitios habituales a zonas más comerciales o al mismo centro de Santiago. Así, por ejemplo, algunos personajes vivirán en zonas como Santa María de Manquehue, la parte alta de Las Condes o derechamente La Dehesa, de modo que “bajar” significará para ellos una actividad cotidiana debido a que en los 90 dichos sectores aún no estaban tan equipados como hoy, y se volvía necesario realizar viajes a zonas más comercializadas para tener acceso a todos los servicios. Al parecer, la mayor parte de los personajes viven bastante aislados del resto de la ciudad, y cuando atraviesan los límites de su comuna por alguna necesidad solo llegan hasta Providencia, el margen último de su realidad, donde años más tarde se reunirán en un bar pero sin atravesar la frontera del oriente-jardín más que en contadas ocasiones. El centro de Santiago o algunos sitios de la ciudad con más historia, con mayor contenido patrimonial, con una fuerte carga de memoria, no significan demasiado para estos jóvenes ni tienen mayor injerencia en la configuración urbana de la novela. Santiago es visualizado desde y dentro de un sector y mostrado sin intenciones de redescubrir sitios históricos o literariamente aludidos,

sino simplemente abordar una realidad de aquella ciudad que contempla el barrio alto santiaguino. La ciudad de Santiago aparece en la novela como el paisaje donde se desenvuelven los personajes y es un elemento más de la vida diaria, tal como los medios de comunicación masiva, que se hallan totalmente integrados a un imaginario cotidiano. Así, cuando los personajes se trasladan hacia la zona céntrica de la capital solo perciben dicho sector como un espacio ajeno, un espacio 'otro' al que conocen y lo denominan como tal: el *wetside*. El centro es llamado así en relación a su propio lugar, ya conocido y entendido como más seguro; por tanto, los personajes lo calibran como un sitio desconocido y, en consecuencia, más peligroso, un sitio de poco interés y del cual no se sabe demasiado. Como en el centro están localizadas las viejas casas, los viejos cines, los viejos hoteles, es descrito como un caos, una parcela peligrosa de la ciudad.

Este "subir" y "bajar" también es parte de las experiencias de personajes de otras novelas que viven en el barrio privilegiado por excelencia, tal vez el sector más emblemático de la vida acomodada: Vitacura. Esta es la comuna más rica de Chile, carente de sectores poblacionales de bajos ingresos y con un alto desarrollo inmobiliario que se perfila ascendentemente en las exigencias de sus habitantes. Posee enorme cantidad de áreas verdes y una vista privilegiada hacia los cerros Manquehue y la cordillera de los Andes. Sin embargo, es una de las comunas con mayor índice de delincuencia en cuanto a robos en hogares y asaltos a locales comerciales. Ello ha provocado en los vecinos la necesidad de crear pequeñas fortalezas –muchas veces con alambrado eléctrico incluso– e invertir millones de pesos en vigilancia 24 horas, así como la creencia generalizada de que la seguridad solo se obtiene entre las cuatro paredes de la casa con una amplia tecnología para la protección del espacio propio del hogar². Todo ello desencadena una conducta de aislamiento que atenta contra la vida de barrio, al tiempo que deviene en una incapacidad de establecer relaciones sociales con vecinos y crear pequeñas comunidades donde los sentimientos de pertenencia y

² "Zukin señala que el peligro más tangible que corroe lo que denomina 'la cultura pública' es 'la política del miedo cotidiano'. El estremecedor y perturbador espectro de las 'calles inseguras' aleja a la gente de los lugares públicos y le impide procurarse las artes y oficios necesarios para compartir la vida pública". Zygmunt Bauman, *Modernidad Líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 102.

de arraigo posibiliten una organización vecinal que trabaje en pos del bienestar común. El desconocimiento del espacio externo a sus hogares por parte de los habitantes de este tipo de comunas provoca una despreocupación generalizada frente a los cambios que en ellas se realizan, dejando a su propia suerte la permanencia de vestigios del pasado y la introducción indiscriminada de nuevos cambios.

La novela *Examen de grado*, de Ernesto Ayala, nos muestra a su protagonista, Mateo Cortés, viviendo en la casa de su madre en la comuna de Vitacura; estudia derecho y se encuentra en un período de preparación del examen de grado para terminar sus estudios universitarios. Mateo no trabaja y su tiempo libre lo destina a pequeños paseos y diligencias que realiza dentro de su barrio. En sus recorridos de rutina describe su vecindario como un lugar apacible, monótono y amigable. Pareciera ser un barrio más cercano a un rincón de provincia que a una ciudad ruidosa y de tráfico agitado.

Caminar por Vitacura, que era mi barrio, y mirar a las madres jóvenes haciendo trámites, encontrarse con los viejos que salían a comprar el diario, ver a los mismos taxistas de siempre en la misma esquina de siempre, sentir el sol de la primavera sobre un lado de la cara, saludar con una levantada de ceja al cuidador de autos que detestaba pero al que no podía evitar, o comer un pedazo de pan recién salido del horno, eran actividades que me causaban placer incluso antes de darme cuenta de que lo hacían. (Ayala, p. 23).

Vitacura es descrita como un espacio donde abundan los árboles, y las veredas son aptas para llevar a cabo agradables caminatas. Mateo Cortés suele salir de su casa para distraerse del estudio y recorre algunas cuadras que lo llevan, por ejemplo, a la panadería, al banco o al kiosco de revistas.

La novela *Karma*, de Carlos Tromben, nos presenta a Martín Concha, un hombre adulto que vive en Vitacura y que reconoce las bondades del paisaje que describe el protagonista de *Examen de grado*. Pero su acercamiento al barrio está definido por una perspectiva crítica, incluso irónica, frente a la imagen que proyecta dicha comuna. Concha percibe sobre todo aquellos aspectos del sector que han hecho de Vitacura un barrio totalmente aislado y diferenciado del resto de Santiago en su localización concentrada de la riqueza. Caracteriza a Vitacura

como un sector que representaría las aspiraciones logradas de la ciudad en su proyección imitativa de modelos estadounidenses.

Vitacura es una versión sureña y católica de algún barrio de Denver, Colorado, o de esas ciudades mineras canadienses que son algo así como un trasplante del modelo urbanístico protestante en América. Vitacura tiene una especie de autonomía respecto del resto de Santiago. Hay que imaginarse un fondo de montañas rojizo en verano y completamente blanco en invierno, sobre el cual se extiende una avenida de tráfico moderado, con tiendas que expresan las necesidades de una sociedad que se desarrolla: motos de agua, sushi a domicilio, filtros de piscina, bancos, gimnasios y peluquerías. Es el sector de la ciudad con mejor cobertura policial y farmacéutica, donde mejor se dosifican los carbohidratos, donde la desnutrición y el hacinamiento están proscritos por ordenanza municipal.

La primera consecuencia de mi renuncia es la necesidad de asumir Vitacura como mi “centro de operaciones”, cosa para nada trivial. Los habitantes de Vitacura son una mezcla de burguesía tradicional y advenediza. Vitacura es post-europea, neoamericana. A los rostros de perfil castellano-vasco, curtidos por una dieta de gimnasio y solárium, se agrega una población franco-alemana y judía, salpicada de personal diplomático. Los nacionales de clase media viven en la frontera poniente, en los chalets de la Villa Eldorado y de Jardín del Este. (Tromben, p. 138).

Las últimas modernizaciones de Santiago comprenden hoy una autopista subterránea que une las comunas de Vitacura, Las Condes, Lo Barnechea y Providencia en pocos minutos con zonas céntricas, con otras autopistas o directamente con el aeropuerto internacional. Dicha autopista subterránea replica el aislamiento hogareño en el cual se vive en dichas comunas, ya que transporta a los habitantes desde sus hogares hasta otros sectores, periféricos o no, sin haber visto ni reconocido las otras comunas por las que cruza. Todo ello contribuye a hacer de Santiago una ciudad cada vez más dispersa, fragmentada, inabarcable para sus ciudadanos y desconocida para quienes habitan en ella. Cuando inicia su trabajo de taxista, Martín Concha decide conscientemente no adentrarse en algunos sectores de la ciudad como Maipú, La Florida, Peñalolén, por su ubicación alejada, argumentando que no se trata de “consideraciones de seguridad o economía, sino por un sentido mínimo del recato: Santiago ha crecido demasiado y yo, como taxista y servidor público, no estoy dispuesto a validar los deplorables criterios urbanísticos de la ciudad” (Tromben, p. 164). En consecuencia, la enorme extensión de Santiago impide hoy la socialización, lo que contribuye a fortalecer un imaginario de inseguridad, definido tanto por miedo al ‘otro’ como por miedo al uso del espacio público visto como ajeno.

En este marco, las novelas chilenas que se desenvuelven en los sectores bajo la Plaza Italia, o las escenas en que los personajes-habitantes del sector oriente atraviesan los límites de sus respectivas comunas, arrojan la imagen de un Santiago hostil, determinado por cierta rudeza social. Así, La Moneda y otros territorios se incorporan con sus cargas afectivo-históricas a los relatos, en situaciones de decepción y de fractura surgidas de percepciones subjetivas que experimentan el dolor de haber conocido “una ciudad anterior” a la del desastre histórico. Se habría impuesto la ciudad del olvido histórico y de la modernización sin freno posible, desindividualizada y grisácea, al no poder ser asumida por sus habitantes como el territorio que los puede identificar. De este modo, tenemos que el centro de la ciudad funciona en estas novelas como el lugar del conflicto, pero también de la recuperación de la memoria histórico-simbólica, tema que será abordado en detalle en otro apartado.

Sin embargo, también hay imágenes del centro como lugar que ha cambiado y que, pese a reunir el mayor capital simbólico de la ciudad, se ha transformado en una zona peligrosa y fea, principalmente de noche. Ignacio, el protagonista de *El sueño de la Historia*, de Jorge Edwards, describe el centro de Santiago como un espacio sucio, diverso, poblado de indigentes y prostitutas, un sector de la ciudad agitado y feo, una ciudad que guarda “¡mugre de siglos!”, con un río Mapocho de “aguas turbias” (p. 26 y 17). Esta es una de las tantas imágenes en que “el ruido, la suciedad, la fealdad mezquina de todo el sector, los carteles con ampollitas quemadas” (p. 66), forman parte de su entorno cotidiano, de lo que suele ver todos los días, algo que, pese a su tinte opaco, le agrada y le calma.

El abandono del centro como lugar de habitación, debido a las expropiaciones y expulsiones desarrolladas durante la dictadura, habría hecho del sector un espacio diurno, de oficinas y servicios, que de noche quedaría abandonado a su suerte. Los personajes de Fuguet llaman al centro de Santiago “westside”, espacio que no solo es visto como un lugar peligroso sino como un sitio poco atractivo, casi “pintoresco” en su diversidad de tipos humanos no reconocidos como parte del sector oriente de la ciudad. Cuando Ignacia Urre

describe su incursión en la zona céntrica de la ciudad no puede evitar sentirse un poco amenazada y fuera de lugar, aparte de no entender la razón para desplazarse calles abajo en dirección a dicho territorio desconocido, exponiéndose a una situación arriesgada; sobre la razón de su viaje al centro, comenta: “¿Pero qué pasa con el City? ¿Por qué incluso darse el trabajo de bajar hasta la Plaza de Armas y optar pasar una de mis últimas noches capitalinas en un hotel antiguo, anónimo, venido a menos, que a lo más podría optar a dos estrellas y media?” (Fuguet, p. 244). Urre detalla su inusual travesía exponiendo todos aquellos elementos que percibe en el paisaje, como escenas a las que no está acostumbrada:

Caminando por la Alameda, no puedo dejar de pensar en lo arriesgado que puede resultar que una chica como yo ande sola por el centro a estas horas. Da lo mismo que ni siquiera sea tan tarde. Cruzo Tenderini y miro a los tipos que reparten tarjetas de “saunas”. Siento que uno me va a ofrecer trabajo. Por suerte ninguno se atreve a decirme algo.

La Alameda está que arde y su decadente intersección con San Antonio (“la esquina más peligrosa de Chile”) está atestada de micros, humo, vendedores callejeros, carritos con fritanga y miles de pasajeros proletariamente suburbanos que inician su regreso a los lejanos alrededores. Ésta es la noche y ésta es la ciudad. La ciudad de la furia. Y yo camino, camino rumbo al City en medio de ese caos, pensando por qué alguien invertiría millones de dólares en un centro turístico ubicado en esta parte de la ciudad. (Fuguet, p. 245).

Germán Marín, en su novela *Ídola*, ofrece una representación postdictatorial del centro de Santiago como un “lugar de nadie” definido por la inseguridad, tildado incluso de “zona roja” por la policía.

El centro se había transformado, como me daba cuenta luego del paréntesis del exilio, en un lugar de nadie que, al caer la noche, resultaba invadido por el barro social proveniente de los extramuros, tanto de Huechuraba como de La Pintana o Conchalí, por lo que era prudente saber retirarse a tiempo, a objeto de evitar dificultades. Después de las nueve, el centro de Santiago no era broma, en particular los fines de semana, bajo un conjunto al desnudo de modernidad y barbarie. Las vitrinas de los negocios exhibían envueltos en unos derroches de luz, entre diversos productos de electrónica, ordenadores de última generación de las mejores marcas; mientras tanto los chicos malos de la noche andaban en grupos, orgullosos de sus chaquetas negras de poliéster, dispuestos a hacer del término de la jornada una página más de violencia. (Marín, p. 157).

Esta imagen se repite en diversas novelas, y hasta hoy es un problema para las alcaldías que buscan hacer frente a las actividades criminales. Han

surgido políticas para repoblar el centro, como la *Propuesta de Desarrollo para la Renovación de Santiago* –debida al Ministerio de Vivienda y Urbanismo–, en que se ofreció desde 1990 el Subsidio de Renovación Urbana (SRU) enfocado a personas que carecieran de una vivienda, de modo tal que pudieran adquirir una propiedad dentro de las llamadas “áreas prioritarias” de la comuna central, de un máximo de 140 m² o 2000 UF³. En 1994 varió el sistema con la creación del SIT (Subsidio de Interés Territorial), que incorporó nuevas áreas de la ciudad donde utilizar este subsidio, pero mantuvo algunas zonas de la comuna de Santiago.

De lo anterior se desprende que se asocia a las zonas más pobres con la delincuencia y se estigmatiza indiferenciadamente a diversos sectores –en especial del sur y el poniente de la ciudad⁴– con las “debilidades y consecuencias nefastas” de un sistema económico y urbano segregacional. Si existe un imaginario respecto a Santiago que la define como gris, en las comunas del sur y poniente de la ciudad esto se exagera como cualidad connatural a su territorio, en oposición al verde de las comunas del oriente. En *Ídola*, de la trilogía *Un animal mudo levanta la vista*, Marín describe la asociación directa que se produce entre periferia y crimen: “Los llamados psicópatas de Maipú conformaban en número no sólo la dupla reconocida, pues existían otras al parecer, dos o tres más, distribuidas en distintas comunas de las afueras” (Marín, p. 116). Esta misma novela expone el registro de la devastación causada por un terremoto en la capital, entre cuyas consecuencias presenciamos saqueos e incluso la violación de una monja “por el jefe de una pandilla de niños salvajes venidos de las barriadas” (Marín, p. 123); esos niños y jóvenes que el mismo Marín describe en la primera novela de la trilogía –*El palacio de la risa*– como “el resultado social, entre otras consecuencias, de la trayectoria sufrida por el país durante años” (Marín 104). Es decir, la constitución urbana, el sistema económico, los antecedentes histórico-políticos, devendrían en una pauperización económica y cultural de determinados sectores que, por lo demás, se concentran en zonas de la ciudad

³ UF significa “Unidad de Fomento”. Es una medida económica que se reajusta diariamente a partir del IPC (índice de precios al consumidor); la UF es la medida privilegiada para tasar los valores de viviendas, créditos hipotecarios y construcciones.

⁴ Por ejemplo, un programa de televisión tituló “Puente Asalto” un reportaje acerca de la comuna de Puente Alto que indignó al alcalde y a los pobladores por la estigmatización generalizada.

definidas, delimitadas y marginadas del acontecer oficial. En la misma novela Marín realiza una breve descripción del lugar de donde provienen los adolescentes que lo asaltan en la avenida Arrieta de Peñalolén, un barrio pobre, una “población callampa”⁵ como tantas otras de la ciudad:

Más allá del cementerio automotriz, custodiado por varios perros, luego de una cancha de fútbol cuya superficie reverberaba, se levantaba hosca, indefinida y gris una población callampa, como se le llama todavía en el país. Era un lunar más dentro de los existentes en Santiago que echaban a perder el discurso triunfalista en boga, en que Chile era comparado a un tigre y a un jaguar en un símil zoológico, por quienes postulaban la reconciliación de los distintos intereses. (Marín, p. 103).

Esta cita destaca el modelo de crecimiento impuesto por el sistema neoliberal pinochetista, que aceleró el desarrollo diferenciado de la sociedad santiaguina y su composición segregada, circunscrita en el mapa urbano a límites claros, invisible ante los desplazamientos de miembros del poder central y ajena a las grandes inversiones en infraestructura.

La ciudad de la memoria y de la postdictadura

Al hablar de memoria urbana emerge con claridad la premiada novela de Mauricio Electoral, *La burla del tiempo*. El personaje de Pablo Riutort narra desde el presente –como exiliado en Francia– los acontecimientos que lo han llevado a su actual condición desde una mirada duplicada en el tiempo y en el espacio (Santiago-París). En el inicio de los recuerdos de Riutort se encuentra el tradicional barrio de Ñuñoa: “En realidad, si quiere saberlo, todo comenzó en la calle Bremen, veredas anchas y casas con antejardín, comuna de Ñuñoa, en 1978” (Electoral, p. 59). Si bien la situación objetiva nos habla de un barrio residencial en el que vive la clase media chilena, caracterizado por sus casonas – que han ido desaparecido en la actualidad–, sin embargo en la enunciación

⁵ “Callampa” es la denominación popular que en Chile se da a ciertos asentamientos habitacionales que surgen de manera informal en las ciudades a partir de mediados del siglo XX. En ellos residen los grupos más pobres. Originalmente se empleó ese término porque, a semejanza de los hongos, tales asentamientos surgían repentinamente cerca de corrientes y cauces.

novelesca Ñuñoa no aparece neutralizado como sector sino como el eje en que se ubica la adolescencia de Riutort en 1978-79. Son años de represión dictatorial en los que los trayectos urbanos de Riutort y sus amigos tienen una fuerte carga ideológica y de descubrimiento de la delación en el mundo estudiantil que les corresponde vivir. La ciudad se vuelve confusa en el recuerdo; el espinoso asunto de la memoria, no del documento ni del archivo histórico, es lo que hace que los amigos Rocío y Pablo confundan en sus recuerdos las calles de Ñuñoa en que realizaban las entregas clandestinas de panfletos y material de propaganda contra la dictadura.

¿Cuál de todas? La esquina de Simón Bolívar con Pedro de Valdivia, ¿no fue ésa? No me acuerdo. ¿Era Pedro de Valdivia con Simón Bolívar o con Sucre? Que haga memoria, dice ella, acabábamos de dejar un chanchito en Hernán Cortés con Antonio Varas y teníamos que entregar el siguiente en La Reina, cerca de Tobalaba, ¿me acuerdo ahora? No. (Electorat, p. 211).

El modo en que se articula la memoria funciona como un dispositivo que desarma la neutralización del hecho. Electorat tiñe con la memoria dudosa y selectiva los recuerdos de sus recorridos por las calles ñuñoínas para cuestionar la versión historiográfica del relato oficial. La ciudad se alza como un depósito de memoria que conjura el acontecimiento puro –como fue el 11 de septiembre de 1973– para registrar la vivencia del Pedagógico:

Nos sentamos en un banco por fin. Hace un par de horas que caminamos por los bordes del Sena. Ella se quita los zapatos, me mira. ¿Qué? Nada, se estaba acordando. Iba todas las mañanas al Pedagógico en su Citroneta, su Dos Caballos, su cafetera toda destartada, la puerta izquierda cerraba mal, un chiflón daba de lleno en las piernas, no tenía limpiaparabrisas, había que accionarlo a mano cuando llovía, con un cordel. ¿Me acuerdo? Con un cordel, claro que sí. Nos reímos. Atravesaba la ciudad dando brincos por la avenida Perú y después por Loreto hacia la Costanera, cruzaba Providencia, enfilaba por Salvador hasta José Domingo Cañas, luego torcía en Macul. Tengo perfectamente grabado el recorrido, como si fuera ayer, dice. Y confiesa: es raro, a pesar de todo, yo era más feliz hace veinte años. ¿Cómo más feliz? Quiero decir, era feliz de una manera casi visceral, a pesar de lo que ocurría, de la dictadura, de la falta de horizontes, de la situación siniestra que se vivía en el país. Eras más joven, digo yo, éramos jóvenes, sin ánimo de ofender. Es cierto, reconoce ella. Ahora, en este mismo minuto, tenemos casi cuarenta años y aquí estamos, un domingo cualquiera, dejando transcurrir lo que queda de esa bonita tarde de primavera en el jardín de las Tullerías. (Electorat, p. 210-11).

El Pedagógico y los paseos en Citroneta configuran el recuerdo vivencial, y a su vez configuran parte de la memoria colectiva asociada al vehículo y a dicho lugar. El Pedagógico fue un famoso campus universitario en tiempos dictatoriales, que se constituyó en el centro de estudios sociales y humanísticos de disidencia política por excelencia. En tal sentido, mencionar y haber estudiado en el Pedagógico en tiempos de Pinochet significa recobrar una vivencia colectiva asociada a la generación de jóvenes que encabezaron innumerables actos de protesta. La cartografía de la memoria realizada por Electorat nos sitúa frente a Riutort y su grupo de amigos, que pretenden activar su participación política con actos de desobediencia y entrega de panfletos, por lo que el autor recurre a los recorridos que hacen ambos jóvenes en la precaria citroneta y muestra cómo el vehículo va deambulando por las calles del tradicional barrio capitalino en que, aparte de las casonas, también se encuentra el sintomático Pedagógico. Esto para saturar al barrio residencial con un tipo de escritura urbana impregnada de significados políticos, como son dichos panfletos. La desilusión del presente aburguesado e irónico en las Tullerías francesas marca la imposibilidad de la recuperación histórica de un tiempo en que Rocío y Pablo “eran jóvenes”, pero en que la legibilidad literaria del período nos muestra una memoria frágil de la ciudad extraviada por la vivencia juvenil.

El palacio de la risa, de Germán Marín, presenta un personaje que vuelve del exilio e inicia una búsqueda en Santiago de los rastros de su vida en Chile, de una novia que tuvo en la juventud y del pasado reciente de la nación. La búsqueda resulta infructuosa y solo sucede en su memoria, puesto que el protagonista no logra dar con las huellas de ese pasado. Todo aparece borrado, silenciado o directamente desaparecido. Aqueja al país el mal de la desmemoria como rasgo de un carácter nacional. El personaje señala: “Estaba en un país que por dos motivos de su historia, antagonicos, deseaba borrar su pasado de cualquier posible mácula y hacer cuentas nuevas” (Marín, p. 13). Se dirige en busca de pistas a uno de los puntos clave donde se habrían desarrollado actividades represoras de la dictadura: el centro de detención y torturas conocido como Villa

Grimaldi⁶. El personaje realiza una revisión histórica del lugar, pues en su infancia había conocido a los antiguos dueños del parque y la casona que componían dicho territorio, el cual pasa más tarde a manos de un empresario que construye una discoteca en el sitio, hasta que el gobierno militar expropia los terrenos para dar cabida a su centro de detención y torturas. En la etapa de postdictadura en que el protagonista visita Villa Grimaldi solo quedarían pequeños vestigios de lo que fue, y el palimpsesto reconstructivo de su historia solo se desarrolla en el ejercicio mnemotécnico o nostálgico del personaje. Esta visita es interesante puesto que registra la borratura de un pasado reciente y la eficiencia del sistema dictatorial para eliminar las huellas de sus crímenes.

Sólo quedaban de la llamada Villa Grimaldi cuando la visité aquella mañana de diciembre, tras haber llegado hacía dos meses a Chile, las huellas de sus cimientos bajo la maleza que crecía salvaje y verde, alimentada por las lluvias del último invierno, en medio de los escombros menores que los dientes de la máquina excavadora no habían podido recoger. (Marín, p. 13).

Una reciente novela de Carlos Franz nos confronta también a un tiempo actual que vive anclado en el pasado. La desilusión de los cambios se hace a través de la focalización de los personajes en el afamado café *Le Flaubert*, de un sector privilegiado de Santiago como es Providencia.

No nos habíamos visto en los últimos veinte años, o más. Vivo fuera de Chile y vengo a Santiago sólo para las vacaciones en el verano austral. Pero fuimos compañeros de colegio, compartimos esta ciudad –que ahora parece otra– y nos frecuentamos en los remotos años setenta del siglo pasado. [...]

Casi treinta años después de aquel tiempo que quizá fue el “nuestro”, entonces, nos encontramos para almorzar en la terraza veraniega de Le Flaubert. Este restaurante de moda en “la ciudad más próspera de Latinoamérica”. La que se ha erguido sobre las ruinas de aquel otro Santiago, el de la dictadura [...]. Una ciudad olvidada que se hundió junto con tantas otras cosas de esos años que merecían hundirse –y otras que no. (Franz, p. 11-12).

La referencia revela el hecho de los cambios y un tono de desilusión y de ironía frente a la ciudad “olvidada” de la dictadura. También el enfoque comparte los años setenta, y, frente a un tiempo cargado de sentidos ideológicos, el espacio

⁶ Villa Grimaldi constituye hoy un “lugar de memoria” llamado “Parque por la Paz Villa Grimaldi”, inaugurado en 1997.

de reunión, un café francés instalado en medio del barrio Providencia, subraya la sensación de pérdida de los personajes respecto a su ciudad. Aunque el café aludido no tiene necesariamente una carga postmoderna o desterritorializada, sí señala un carácter de internacionalización de imagen que los cafés, restaurantes y pubs santiaguinos buscan mostrar, y con el que las ideologías parecen desaparecer al acoger a miembros de distintas corrientes políticas en su cómoda ambientación. Junto al texto de *Electorat*, la ciudad de la dictadura encuentra una mención asociada a la memoria en la que los significados revelaban una coherencia extraviada en la actualidad.

La ciudad de los noventa y de la primera década del milenio nos coloca ante una creciente insatisfacción respecto a lo que representa Santiago para sus escritores. La capital se ve aureolada por una caída que significa la pérdida creciente del espacio público y la ganancia –nunca en un sentido más literal– que significa la implementación del neoliberalismo como sistema económico expandido en sus distintos ámbitos. De este modo la ciudad se llena de cadenas, de cines, de farmacias, de cafés, de ferreterías, de supermercados gigantescos con sus correspondientes express, de autopistas concesionadas, del perfeccionamiento del tren urbano y del nuevo sistema de transporte capitalino, de shoppings bajo el mitificado lema de “lo mejor de Latinoamérica” (o su homólogo “el más grande de...”), pero se reconoce el slogan publicitario detrás de esta representación, porque tales beneficios serán solo para quien tenga el poder adquisitivo que le permita entrar al sueño extendido por las grandes cadenas. La respuesta frente a la percepción del sueño de la publicidad o imagen oficial de un Santiago en crecimiento y de espaldas a su población más desprotegida, la proporcionan los novelistas con respuestas –aunque disímiles– enfocadas hacia la re-creación de una ciudad memorialística, que seguramente jamás existió del modo en que se la añora. Una ciudad donde la vivencia del espacio público politizaba el accionar del urbanita y generaba una auténtica percepción de la colectividad. “La ciudad ya no es lo que era”, es la idea imperante en muchos de los pensamientos literarios sobre una ciudad deseada que habría desaparecido y que se encontraría antes del 73, es decir, antes de su interminable expansión y modernización globalizada,

antes de la acentuada segregación actual. Una mirada cubierta de nostalgia que pone en evidencia las razones de por qué los autores describen mayoritariamente imágenes negativas de ella. Existiría detrás de estos discursos un intento por retroceder en el tiempo para recuperar la ciudad perdida, vista como más integral e integradora, con una identidad más definida y con mayores posibilidades de encuentros colectivos y reconocimientos personales. Un Santiago alojado en los recuerdos idealizantes de cada ciudadano, que advierte en el pasado una vida urbana más respetuosa con las individualidades y memorias, que produciría lazos más entrañables entre el sujeto y su entorno (guiándolo hacia la consideración de sus espacios como propios), donde existiría mayor claridad frente a lo que significa ser urbanita.

Para los santiaguinos, muchos sitios, calles, plazas y edificios de Santiago modifican sus sentidos a partir de 1973. Se recubren de nuevos recuerdos, de anécdotas, de relatos y heridas que marcan una fisonomía diversa a la existente hasta ese momento. Y la urbe se reflexiona como escenario donde despertar historias mientras se avanza por sus veredas y barrios. La ciudad se muestra como lugar de memoria que condensa en su fisonomía infinitos relatos del pasado, múltiples y diversos, definidos por la propia experiencia de cada transeúnte, habitante, individuo. Santiago aparece como el territorio donde yace la memoria de los capitalinos, esperando para ser despertada.

Por supuesto que la ciudad arcádica aludida es una ficción interesante, porque revela un deseo ciudadano sobre el origen histórico de los desacomodos de los ciudadanos sobre Santiago. Pero, como bien afirma Ricardo Greene, el desajuste –al parecer– es anterior a esta fecha ideológico-histórica. De hecho, ya en tiempos de Allende se estaban llevando adelante planes tan característicos de la modernización como la implementación del metro. Al respecto, es coincidente esta reflexión con la forma en que el novelista Carlos Tromben ofrece en *Prácticas rituales* y en *Poderes Fácticos* una imagen de la urbe muy distinta a la del lugar idílico cultivado en general por varios memorialistas de aquella, ligándola a varios tipos de discursos de la modernización en los tiempos previos al golpe militar y a la imposición del neoliberalismo.

Santiago pasaba lentamente ante sus ojos [el juez Arrate sobrevuela en un helicóptero la ciudad]. Dos millones y medio de seres vivían entonces en un valle cuya particularidad es estar encerrado entre el macizo andino y la Cordillera de la Costa. [...]

La visión de la gran ciudad atrapó a Arrate en reflexiones que nada tenían que ver con el caso que investigaba. Pensó en la fragilidad, la rareza de la sociedad en que vivía: sus arcaicos sistemas de transporte, sus afanes políticos, las intrigas de palacio, los crímenes absurdos, la burocracia sin fin y la belleza siniestra del progreso. Porque la capital estaba cubierta por una pátina de partículas tóxicas cuya frontera con el cielo era tan nítida como entre la nieve y las montañas. ¿Sería esta capa de hollín la que estaba volviendo locos a sus habitantes? (Tromben, *Prácticas Rituales*, p. 52).

Santiago se parecía a una de esas ciudades del frente occidental durante la guerra del 14, pensó mirando el paisaje desolado desde la ventana de la patrullera. Había algo paradójico en el hecho de que las calles despanzurradas, jalonadas de escombros y pedazos de concreto, no fuesen víctimas de la lucha de clases ni de algún ejército extranjero, sino de los taladros y retroexcavadoras que construían el futuro tren subterráneo de la capital. (Tromben, *Poderes Fácticos*, p. 30).

En este sentido, y más allá de no asumir en nuestra reflexión la ficción arcádica como eje, sí resulta interesante en cambio el deseo de los novelistas por recuperar la memoria a través de lugares que muestren un reconocimiento colectivo; ya sea la inolvidable Moneda o la calle Aillavilú, el Mercado Central, el mercado popular conocido como Vega Central, la calle 10 de julio, etc. Esta importancia se debe a la recuperación de la memoria histórica colectiva de estos relatos respecto a otros que solamente destacan el desajuste entre los ciudadanos y la capital chilena, presentada como una ciudad sin historia aparente y que evoluciona en un proceso vertiginoso de metamorfosis. Es decir, la ciudad del desamparo y la soledad que muestran muchos personajes jóvenes en una urbe que no los identifica y más bien representa una escenografía virtual. En ese sentido, todo un conjunto de autores que exploran una línea ideológica más explícita también coinciden en imaginar esa ciudad perdida, o la ciudad más identificable con los lugares tradicionalmente asociados con la historia o con algún tipo de arraigo colectivo; esbozan así una respuesta frente al desvinculamiento característico de las ficciones del sector oriental de la ciudad.

Sin duda, uno de los temas paradigmáticos que permite organizar estas novelas es la relación entre *ciudad*, *formación de la nación* y *segregación* en Santiago, mediante el registro de distintos espacios y personajes que dejan ver estas marcas en su trayectoria histórica. Esto último nos permite entender la

evidente tendencia que presentan estas novelas a desafiar la historiografía oficial. Puesto que sus preocupaciones están orientadas –precisamente– a lo que ella soslaya, higieniza y borrona de la memoria colectiva, deben configurarse como escrituras de su reverso, capaces de dar centralidad a lo desplazado y, por tanto, de construir una memoria de la ciudad no necesariamente celebratoria de los grandes hitos de la urbe ensalzados por el Estado.

Una de las más radicales deconstrucciones de las imágenes espaciales asociadas a la historia oficializada la ofrece Roberto Brodsky en *El arte de callar*, cuando relaciona La Moneda con un “castillo de juguete” en tanto territorio de pactos y lugar de una transición política postdictatorial de marcada ambigüedad:

Nunca antes había ingresado a La Moneda, y fue raro, casi exótico, penetrar su existencia doméstica, como si se tratara de un edificio distinto al de la leyenda. En rigor, lo era: el espíritu de normalización exigía el desprendimiento de los lastres épicos, y si la historia se había desangrado disputando su derecho a ocuparla, ahora el aspecto de cartón piedra daba a la supuesta importancia del Palacio la exacta palidez que adquiría como expresión de una república minimalista. [...] Cuando nos levantamos de la mesa y nos despedimos, los patios estaban vacíos de reporteros y escoltas. Sólo la guardia del edificio se mantenía en su lugar. Salimos y tuve la impresión de emerger a la calle por la puerta de un castillo de juguete. (Brodsky, p. 84-87).



Palacio de La Moneda (1784-1805), sede de la Presidencia de la República. Santiago de Chile. Foto de los autores.

Entre quienes aceptan la herencia de la ciudad como un ambiente básico en sus relatos, se puede destacar muy centralmente –aunque no de modo exclusivo– a Nona Fernández. Ella muestra la presencia determinante de un

Santiago tradicional y afectivo en que el espacio público todavía encuentra algún sentido para sus habitantes, que luchan contra la destrucción y el olvido. Así, *Mapocho* aparece asociado a la Chimba, nombre con el cual era conocido gran parte del sector norte de la ciudad en tiempos de la Colonia, y *Avenida 10 de julio Huamachuco* se vincula al sector homónimo, tradicional enclave popular de venta de repuestos automovilísticos de los capitalinos.

Inicialmente se destaca la premiada novela inaugural de Nona Fernández, relato que es claramente susceptible de ser enmarcado dentro de una literatura urbana que da cuenta de una nueva versión historiográfica de la ciudad. La obra presenta una imagen espacial de la historia, donde Santiago es centro de reconocimiento por las relaciones que esta historia establece con el tradicional barrio capitalino de la Chimba y sus territorios adyacentes (sector norte de la ciudad delimitado por el río Mapocho). A través de la novela seguimos la historia de una familia arquetípica. Por un lado, un padre que redacta en tiempos de la dictadura militar una historia oficialista y mañosa de Chile, aunque la va salpicando de detalles subversivos, descubriendo así versiones que complementan una historia de segregaciones y crímenes. Por otro lado, la historia de sus dos hijos, la Rucia y el Indio, que vuelven desde el exilio español transformados en fantasmas, ya que los dos han muerto en España en un accidente junto a su madre. De este modo, en la versión subversiva de la historia chilena que se va conociendo a través del registro sin censura de la redacción de Fausto, la novela va articulando un verdadero inventario de todos aquellos espacios santiaguinos ligados al problema de la segregación y la muerte. Vamos recorriendo distintas secciones de guiones que nos exhiben el reverso de la historia y construyen la memoria urbana observada desde la perspectiva del crimen. Para ello, la autora retrocede a la Colonia y nos muestra las aflicciones entre el conquistador español y el indígena, la historia de la estación Mapocho y del río del mismo nombre que atraviesa Santiago, la historia del asesinato masivo de homosexuales, la Virgen de la Purísima y la historia que se remonta a los orígenes del extinto Puente Cal y Canto y de su emprendedor, el legendario corregidor colonial Luis Manuel de Zañartu. Reafirmada por la tradición prestigiosa de *Pedro Páramo*, *Mapocho* se

organiza como una crítica a la modernidad segregacional y, a la vez, como enunciación de la posibilidad de que las voces urbanas de las víctimas silenciadas encuentren una hipotética representación en la novela. En síntesis, un texto de gran ambición respecto al espinoso asunto de la historia nacional, en congruencia con el desarrollo de la historia capitalina. Para complementar, Fernández refiere en su segunda novela el mito de una ciudad subterránea, también –de modo similar a su predecesora– con fuerte presencia de los muertos, pues se trata de una necrópolis que se encuentra bajo el Santiago aparente. En línea con la oposición a las modernizaciones desarrollistas, la autora opta también por recuperar sitios ligados a la memoria simbólica de la ciudad; de ahí la apelación al barrio 10 de Julio, ligado a la presencia central de un accidente de tránsito que involucra a los protagonistas. Destaca asimismo un episodio en el que uno de los personajes se enfrenta a la maquinaria que transforma el barrio, a fin de evitar la desaparición de su vivienda. Esta actitud de oposición a las transformaciones se relaciona con la posibilidad de atesorar lugares cargados de afectividad y memoria respecto a su propia existencia privada.

Esta misma oposición y registro del cambio que amenaza la memoria privada se evidencia en las novelas de Ernesto Ayala y de María José Viera-Gallo. A Mateo y Max, personajes de *Examen de grado*, les llama la atención el caso de Ñuñoa, pues hay en esta comuna numerosos espacios a punto de desvanecerse. Mateo le cuenta a Max sus planes de irse a vivir con Tamara y los factores que tendrá en cuenta a la hora de buscar un hogar, con la intención de reciclar alguna “casa antigua, más chica, en un barrio con menos presiones inmobiliarias, y darle vida. Que no muera todo. Salvar algo” (Ayala, p. 101). Después explica que ha elegido Ñuñoa para vivir; Max le dice:

—Tú sabes que Ñuñoa tiene los días contados... –dice.

—¿Por qué?

—¿No te fijaste en los edificios que están construyendo?

—No latees.

—En esa comuna hay muchas casas grandes y antiguas donde ya nadie quiere vivir porque es un cacho. Perfecto para construir edificios. Con una o dos ya tienes terreno de sobra para levantar siete pisos. (Ayala, p. 222).

El interés particular de esta discusión reside en que la novela *Verano Robado*, de María José Viera-Gallo, pondrá en el tapete el mismo asunto respecto al florecimiento de una fuerte oferta inmobiliaria de departamentos en Ñuñoa. Estos surgen en terrenos obtenidos de la demolición de una gran casona antigua, en barrios plenamente residenciales poblados por casas con cierto aire provinciano, y alterando el paisaje agradable y la vista a la cordillera de una comuna mayoritariamente construida con escasa altura. El caso de Ñuñoa será ilustrativo para ambas novelas a la hora de exponer la imparable política de demolición que rige en Santiago al momento de pensar en erigir nuevas cosas o de modernizar los espacios. Sin embargo, la novela de Viera-Gallo ofrece un atisbo esperanzador, pues un grupo de vecinas de Ñuñoa se ha organizado para espantar a los empresarios que llegan ofreciendo comprar sus terrenos para edificar grandes torres de departamentos; ellas pretenden mantener su barrio tal como les gusta.

A lo lejos escucho el ruido de otro martilleo. Cada martilleo es una casa vieja que están demoliendo o un condominio nuevo que están levantando. Un día, unos arquitectos disfrazados de obreros, con casco y mochilas, vinieron a ofrecerle a Fanny no sé cuánta plata para echar abajo nuestra casa y reemplazarla por un condominio. Mi mamá les dijo que, por culpa de gente como ellos, Santiago se estaba modernizando a punta de mal gusto. (Viera-Gallo, p. 91).

Las vecinas del barrio sacan sus mangueras y tiran agua a todo empresario-constructor que intente hacer cualquier tipo de oferta, con tal de mantener su línea de techos bajos y su aire provincial, con tal de seguir teniendo la posibilidad de ver la cordillera de los Andes a todas sus anchas. Porque esta suerte de paisaje aletargado es una característica que definiría a Ñuñoa como un barrio en el que el pasado convive con el presente, lo que para muchos representa la materialización de sus nostalgias. El protagonista de *Ídola* (novela de G. Marín) arrienda una habitación en casa de una viejecita, en Ñuñoa, cerca de Avenida Irarrázaval, y reconoce haber elegido dicho lugar por traerle recuerdos de su infancia:

En casa de la señorita Jorgelina proseguía llevando, de igual modo que al principio, una existencia tranquila, sin molestias mayores, en cuyo barrio de Ñuñoa se respiraba en parte aún, parecido a una foto viviente, la presencia del antiguo Santiago conocido en mi infancia. Tal vez no es honesto refugiarse siempre en los días idos, pero cuando niño había vivido cerca de ahí. (Marín, p. 153).

Del mismo modo que Ñuñoa responde a las aspiraciones melancólicas de algunos personajes, el centro de Santiago encarna para otros el lugar simbólico que mejor condensaría la historia y la memoria del país. Incluso quienes no han pasado su infancia en dicho sector, una vez que vuelven del exilio acuden al centro para iniciar su readaptación al medio chileno y santiaguino.

En *El sueño de la Historia*, Edwards nos presenta una novela histórica dual al exponer dos momentos históricos diversos coexistiendo. En uno de ellos nos encontramos con el tiempo presente: Ignacio, el narrador, regresa a Santiago en plena dictadura, tras algunos años de encontrarse fuera del país, y se instala en un departamento sobre el Portal Fernández Concha, con vista hacia la Plaza de Armas. Dicho departamento perteneció a un historiador fallecido y contiene gran cantidad de archivos de la historia de Chile. De este modo, Ignacio accede a un registro histórico nacional que descubre minuciosos detalles de la vida íntima de Joaquín Toesca, así como de la época colonial y de la labor arquitectónica del italiano en la construcción de La Moneda y la Catedral, que componen el otro relato de la novela.



Tradición y modernidad arquitectónica. Detalle de la Catedral de Santiago entre edificios modernos. Foto de los autores.

El centro histórico de Santiago experimentó un deterioro acelerado, producto del abandono y la ausencia de leyes de protección patrimonial durante el gobierno militar. Dicha situación se inició el mismo día del golpe militar a través del cual la dictadura de Pinochet se instaura nada menos que con un atentado aéreo a La Moneda, destruyendo toda un ala del histórico edificio. Edwards demuestra tener muy presentes todos estos elementos de la historia de nuestra ciudad a la hora de abordar la escritura de su novela. Pone su atención en Joaquín Toesca como figura responsable de erigir dos de los hitos más relevantes de nuestro centro histórico: la Catedral y el palacio de La Moneda, escenarios centrales ambos de la historia de Chile y elementos clave en la configuración de una memoria colectiva y de una identidad nacional. Y pareciera ser que al apelar a estos dos edificios patrimoniales, así como a la Plaza de Armas, al poner a sus dos personajes principales viviendo y transitando cotidianamente en dichos espacios, está dirigiendo su atención a tres de los elementos urbanos santiaguinos con más alta dimensión simbólica. Tres espacios de reconocimiento colectivo depositarios de una memoria nacional histórica y plural. Por más que un determinado sistema político-gubernamental coarte la libertad social y pretenda erigir identidades forzosamente, existen en la ciudad una serie de hitos capaces de concedernos una identidad propia, sin la interferencia de un discurso oficial totalitario.

El centro histórico de Santiago es un espacio de alta dimensión simbólica; no importa lo lejos que de él se viva. Es el punto de referencia por excelencia para los santiaguinos y siempre se hallará en él más valor en el patrimonio arquitectónico que en el intangible, o un mayor reconocimiento en las obras monumentales –pese a estar alejadas en el tiempo, en la realidad sociocultural– que en lo popular. La Moneda, sea uno simpatizante o no con el gobierno de turno, es un edificio cargado de historia nacional, marcado por el pasado, rostro imponente de nuestra memoria, señal permanente en la ruta por la Alameda (avenida principal de la capital). Las imágenes de los bombardeos sobre La Moneda, se haya vivido o no en 1973, pertenecen a todos los chilenos, como

pertenece la torre de la Catedral a un imaginario de la ciudad, o como la Plaza de Armas es para todos el punto más céntrico, aunque en la realidad geográfica no lo sea.

Cuando Ignacio vuelve a Chile, él mismo declara que “el país, al fin y al cabo, no tenía nada que ver con el de su memoria, era otro, y él también” (p. 14), pero logra sentirse cómodo en el centro, pues encuentra en ese lugar algo que siempre le ha fascinado, más allá de bellezas o pulcritudes. Porque en el centro de Santiago puede sentir que, aunque “todo era diferente, después de tantas cosas, todo empezaba a parecer lo mismo” (p. 18). Ignacio se encuentra en una “ahora extraña ciudad”, desconocida en su acontecer, en su funcionamiento, en su nuevo rostro, pero descubre en el centro —a pesar de ser distinto al que él recordaba— un sitio donde reconocerse y refugiarse en el pasado. De ahí que a menudo, cuando contempla algún edificio o incidente en los sectores aledaños a su departamento, su imaginación y pensamientos

remitan a algún episodio del pasado nacional, ya sea a los vividos por Toesca y sus conciudadanos en la época colonial, ya sea a eventos como los saludos del presidente Arturo Alessandri Palma⁷ desde un balcón, o la figura de Benjamín



Imagen periodística del bombardeo de La Moneda (11 de septiembre de 1973).

⁷ “El Narrador (y nosotros con él, a pocos centímetros de distancia, mirando por encima de su hombro) se rasca la coronilla, mira por la ventana, observa el balcón por donde se asomaba en los últimos años de su vida don Arturo Alessandri Palma, con su nariz de cachiporra, sus grandes orejas, su bastón a la espalda, y deja el juicio en suspenso” (Edwards, p. 303).

Vicuña Mackenna⁸, el intendente que remodeló un gran trozo de Santiago.

Ya no es solo la capacidad que tiene el narrador de la novela para construir un relato plural, para ceder la voz a diversos personajes de nuestra tradición como forma de construir una historia colectiva; la recuperación y atención puesta en estos hitos del centro histórico de Santiago es también una estrategia propicia para la elaboración de un discurso plural, para la construcción de una imagen de la capital diferente a la antes mencionada Santiago como ciudad segregada y fragmentada.

No deja de ser significativo que esta novela haya sido publicada en 2000, al año siguiente de la inauguración de la nueva Plaza de Armas, un símbolo de lo que experimentamos a nivel de ciudad como espacios de reunión, de encuentro con la diferencia. La Plaza de Armas pasó de ser un sitio tradicional, un espacio propicio para darse cita con un 'otro', para encontrarse, para detenerse unos momentos a intercambiar experiencias, a ser un espacio que favorece la circulación, el tránsito expedito, un espacio adverso al cruce de palabras que reproduce las modalidades adoptadas en la mayor parte de los espacios públicos de la ciudad. Pese a ello, la novela logra mostrar salidas a este Santiago segregado y fragmentado; plantea posibilidades ante la desintegración social e identitaria en el reconocimiento de espacios de memoria como la Catedral, La Moneda y la Plaza de Armas. Así se observa cuando el narrador relata episodios de la vida de Augusto Pinochet en La Moneda, no importa en qué salón del palacio esté; todo el edificio está cargado históricamente de significado. Hablar de La Moneda es hablar del bombardeo del 11 de septiembre de 1973, es recordar a Joaquín Toesca y sus ayudantes, es aludir al triunfo del "No", es encontrar en el palacio el pasado más remoto de nuestra historia nacional, ir, tanto a la génesis de

⁸ "Cruzó por la vereda del frente, la de José Miguel de la Barra. Esperó la luz verde en la esquina de José Miguel de la Barra con Merced y atravesó en dirección al sur, hasta internarse por el lado oriental de Victoria Subercaseaux. Tuvo un breve pensamiento para don Benjamín y doña Victoria, apenas un destello, un bigote, unos encajes que revoloteaban por encima de un pecho abombado. Don Benjamín Vicuña Mackenna, marido de doña Victoria, en su época de alcalde de la ciudad, hizo la transformación del antiguo peñasco, que los indios mapuches conocían como Huelén, Dolor, en el paseo *kitsch*, con piletas andaluzas y campanarios góticos, que conocemos ahora. Hasta aquí las digresiones del Narrador, y las nuestras" (Edwards, p. 353).

la República de Chile, como al presente más inmediato de nuestros días. Lo mismo con la Catedral y la Plaza de Armas.

El Caballero, entonces, desde el fondo de la habitación palaciega donde se comía las uñas (y cuyos gruesos muros, cuyos altos ventanales, correspondían al sector diseñado y levantado por Toesca con la ayuda de don Pedro Olea, del maestro Pineda, del Juanillo, de todos ellos), daría instrucciones para que los blindados salieran a la calle y restablecieran el orden, y eso, como se dice vulgarmente, sería todo. [...]

Llegó un momento, sin embargo, en que los comunicados del señor Villaespesa cambiaron de tono, cosa que sucedió después de que un general importante, al llegar a medianoche a La Moneda, debajo del pórtico de la parte norte, el que había recibido la máxima carga del bombardeo de la mañana del 11 de septiembre de 1973, declaró, frente al asedio de los periodistas nacionales e internacionales, de las cámaras y las grabadoras de todo el mundo, que para él las cosas estaban claras: el No había ganado. (Edwards, p. 361-2).

Y tal como mencionamos anteriormente, apelar al patrimonio como posibilidad para acceder a una visión plural de la historia y la memoria nacional, es otra forma de hacerle frente a los discursos oficiales totalitarios que pretenden negar la colectividad; es, en suma, “hacer ciudad” desde otra perspectiva.

La ciudad del crimen

Podemos afirmar sin temor que varias de las novelas policiales escritas a partir de los años noventa muestran un paisaje urbano en el que se produce una fuerte conexión con la historia chilena reciente, especialmente con el período dictatorial. Por supuesto, sobra decir que en tales relatos criminales se establecen contactos también con la ciudad recuperada por la memoria. Algunas de las novelas policiales que muestran a la capital chilena dan cuenta de un Santiago que no ha salido indemne de la transformación ideológica y de la crisis política de la implementación neoliberal establecida por la dictadura militar (Tromben, Oses, Díaz Eterovic, Brodski). Esto se traduce en una polarización de las imágenes recurrentes y de las culpas de una sociedad que no pudo evitar la caída constitucional de 1973, y producen explícitas miradas narrativas desde la perspectiva del derrotado político a la sociedad en que les ha correspondido vivir en décadas pasadas.

Uno de los casos más directos en este sentido sería la novela *El arte de callar*, de Roberto Brodsky, quien da cuenta del crimen verídico del diplomático inglés Jonathan Moyle en el Hotel Carrera –hoy desaparecido–, caso real no resuelto y encubierto por funcionarios del régimen; la obra recrea la investigación que el protagonista llevará a cabo. Sin embargo, hay otros ejemplos singulares para expresar el tema de la violencia criminal asociada a la historia; es el caso de los relatos de Carlos Tromben sobre el comisario chilote Palma en *Poderes fácticos y Prácticas rituales*. En ellos se explicitan los procesos modernizadores de la ciudad previos al golpe militar de 1973, en plenos gobiernos de la Democracia Cristiana de Eduardo Frei Montalva y de la Unidad Popular de Salvador Allende. Para ello, Tromben desacraliza la concepción del desarrollismo modernizador como una tarea de transformación del Santiago barrial y afectivo que solo le cupo al régimen dictatorial para exhibirla como un proceso mayor que se venía gestando en los dos gobiernos anteriores. A partir de esto, el autor realiza un diagnóstico previo de las transformaciones urbanas, investigando en pleno régimen de la Unidad Popular e incluso más atrás, en el gobierno de la Democracia Cristiana de Frei Montalva. Tromben explicita los cambios con la referencia a la construcción del metro y a los paisajes devastados de una ciudad añorada que ya aparecen en esta versión narrativa del ámbito urbano previo al golpe militar del 73.

La lectura social de estas novelas de la criminalidad presenta accesos desde distintos ejes. Uno tiene que ver con la decepción en la reconstrucción de las verdades, como destacadamente lo hace Roberto Brodsky, para lo cual los paisajes de la ciudad se vuelven dobles, muestran un envés oscuro y ambiguo, aunque tengan un contexto de explicación por los efectos de la dictadura en tales espacios. Por otra parte, también se puede constatar una lectura desde la Historia sometida a los designios del golpe militar. En tal sentido, explorar la ciudad supone también reconocer que en distintos espacios de Santiago se cometieron crímenes, como en los centros de detenciones y torturas, el propio Estadio Nacional y, especialmente, en el ataque a La Moneda. Este crimen puede establecerse básicamente como un atentado contra la ciudad desaparecida, desde

las modernizaciones desarrollistas que la han extirpado. Así se entiende en la urbe pacientemente reconstruida en varios relatos de la saga Heredia, de Ramón Díaz Eterovic, o en la lectura alegórica de las urbanizaciones que emprende Darío Oses para contar la historia de un mito monstruoso de los agentes represivos de la dictadura en *La bella y las bestias*.

Aunque, también, tal proceso podría leerse desde la mitificación urbana del ataque a la constitucionalidad. La ciudad se aprecia como una entidad devastada por la modernización y víctima de un crimen, con el bombardeo de La Moneda y la destrucción del Estado constitucional encabezado por el presidente Allende como trasfondo perceptivo de aquella situación. En tal sentido, es fundamental en estas novelas la relación que establecen con la Historia del crimen mayor –crimen contra el Estado chileno– en aquel contexto iconográfico que establece y fija la imagen del Palacio Presidencial bombardeado o ya semidestruido el día posterior al 11 de septiembre. En efecto, las principales novelas policiales (las de Oses, Brodsky y Díaz Eterovic) se esfuerzan por establecer un imaginario del crimen con una estructura subyacente de la ciudad ligado a lo que se podría llamar ideología de la ciudad allendista –una ciudad depurada del desarrollismo modernizador y mitificada a partir de la añoranza. Dados así los hechos, las consecuencias del crimen mayor contra el Estado se arrojan sobre la sociedad chilena por haber incorporado la institucionalización de una fuerza criminal, que pasó a desempeñar el rol que fue quebrado en 1973. Este proceso halla un aliado en el sistema neoliberal que se impone en Chile y que posibilita esas transformaciones que aquejan y afectan la percepción urbana de los sujetos de décadas posteriores, que recordarán a una capital anterior sin las “transformaciones” que “padece” el Santiago actual. Hablar de una novela criminal que involucre esta muestra de relatos nos lleva a aventurarnos en la propuesta de que los casos que presentan dichas novelas se imbrican, de manera oblicua o implícita, en los cambios producidos en torno al golpe militar. Este funciona como el crimen original que hay que diagnosticar a partir de las distintas perspectivas que ofrecen varios de los novelistas mencionados. Sobre este fondo se construye el mito del crimen urbano, que es en el fondo un crimen político que inundará la narrativa policial –sobre todo

en la década de los noventa—, ya sea a través de la añoranza por la ciudad extraviada o de los alcances tentaculares de la dictadura en la ciudad ya plenamente neoliberal.

Los escritores policiales adoptan un rol muy activo para proponer preguntas desde el formato genérico a situaciones que siguen abiertas como heridas en el inconsciente social chileno. Un discurso como el del relato policial reconstruye con paciencia a través de la investigación las verdades ocultas que se omitieron en el transcurso de diecisiete años de régimen militar. En tanto tratamiento de la ciudad, el diagnóstico y la cartografía santiaguina del relato policial incorpora de manera fundamental a los sujetos que encarnan las culpas de la administración dictatorial, como pueden ser los jueces y agentes de aquella época. Mientras que los sujetos actualizados, como los inmigrantes, pasan a ser las víctimas que requieren de la mediación del investigador; este descubre el camino adecuado en una cartografía laberíntica que usualmente lleva a la historia chilena de la dictadura militar.

Para el final se ha dejado el caso paradigmático del novelista que fusiona relato urbano con novela policial, Ramón Díaz Eterovic, quien estructura una larga saga del detective criollo Heredia en ámbitos muy específicos de la capital. Debido a la densidad novelesca que ha ganado la producción del autor, nos concentraremos solamente en un par de relatos tardíos (2003 y 2006). Usualmente, y en consonancia con cierta tópica del relato policial, Díaz Eterovic muestra el lugar en que vive Heredia, situado en coordenadas específicas del centro histórico de Santiago: la calle Aillavilú, localizada en el sector conocido hoy como Mapocho —por la cercanía con el río— y próximo a la calle Bandera. Este sector está definido actualmente por una atmósfera tradicional de peligrosidad que es conjurada por el autor al ligarla con fuentes de afectividad memorialística; también fue el sector conectado a la bohemia artística nerudiana décadas atrás. Sin embargo, lo que plantea el autor no es la recuperación necesariamente nostálgica de ese sector, sino la elaboración de una radiografía política de Santiago en tiempos del neoliberalismo. Es decir, la relevancia del trabajo de Díaz Eterovic se muestra explícitamente tanto en la cartografía del centro de Santiago, que apunta a recobrar lugares de la historia de la bohemia cultural, como en la

recuperación estratégico-política del Santiago que nos ha dejado la dictadura en Chile y en la implementación de una ciudad regida por los negocios. Observemos a continuación un par de ejemplos de esto en las dos novelas referidas; ello permitirá mostrar la capacidad que tiene Díaz Eterovic para dar cuenta de realidades sociales recientes, polemizando así con la lectura que muestra al autor como alguien que busca estrictamente la vivencia nostálgica del centro histórico en la percepción de sus lectores. Son problemas acuciantes del mundo actual generados en el continente por un sistema económico y sus consecuencias en dos grupos sociales y etarios como son los inmigrantes peruanos y los ancianos. En ambas novelas se puede observar una dialéctica entre lo nuevo y lo viejo, la memoria de los lugares que se recuperan en cuanto Heredia los transita y reflexiona, y los cambios que han sufrido en el presente.

Inmigrantes peruanos a un costado de la Catedral, Santiago de Chile. Foto de los autores.



En *El color de la piel*, el detective Heredia se interesa por el destino de un inmigrante peruano desaparecido, llamado Alberto Coiro. Este circula en el sector mayoritariamente visible de la comunidad peruana, el de los inmigrantes que se concentran en el centro histórico de la capital, en los alrededores de la Plaza de Armas.

Nos encontrábamos en el restaurante “Central” de la calle San Pablo; uno de los pocos lugares que se mantienen inalterables, a pesar de los años y de la incesante transformación del barrio que, de la noche a la mañana, convierte un restaurante en sucursal bancaria o tienda de ropa usada. [...]

Sabía [Heredia va a la Plaza de Armas a buscar al peruano Aparicio Méndez] que era difícil y aun así deambulé por la plaza observando a la gente y a los artistas callejeros. A cada minuto sentía más inútil mi búsqueda y solo por apostar en mi última esperanza recorrí la vereda ubicada a un costado de la Iglesia Catedral, donde solían reunirse muchos de los emigrantes peruanos. Caminé sin prisa entre los peruanos, oyendo sus voces, atisbando las expresiones de sus rostros, atento a la posible aparición de Méndez. Los peruanos, en su mayoría hombres y mujeres jóvenes, miraban al vacío sin otro afán que dejar pasar el tiempo mientras llegaba el dato de un trabajo o alguna noticia que alentara un cambio de suerte. (Díaz Eterovic, *El color de la piel*, p. 22 y 80).

Lo relevante de este material narrativo es que el escritor confronta una nueva percepción de Santiago como es la de empezar a constituirse en una ciudad de inmigrantes. Heredia afirma en la novela: “Hay una parte del barrio a la que llaman “La pequeña Lima” –dije. Los peruanos viajan a Chile pensando que llegarán al paraíso, y no es así” (p. 23). Díaz Eterovic se hace cargo de una renovación de la cartografía restringida de Santiago al acentuar las modificaciones del paisaje urbano por la presencia de nuevos actores que en este caso residen de modo precario en el centro histórico de la ciudad.

En *El segundo deseo* la búsqueda del padre inunda la novela, lo que en términos de la ciudad se traduce o depara la investigación en el negocio de los asilos de ancianos y, obviamente, en el reencuentro con la memoria perdida. Heredia inicia la búsqueda del padre de Julio Servilo, y de modo coetáneo –como “segundo deseo”– la de su propio padre, un exboxeador apodado Toro Dantés, desconocido para el detective, que rememora su infancia en un orfanato.

Mi recorrido por la calle Inglaterra [ubicada en el tradicional sector norte, ligado a la memoria del Santiago tradicional] fue una completa pérdida de tiempo. Busqué la casa donde supuestamente había vivido Dantés y en su lugar encontré un terreno en el que comenzaban a construir un edificio. Miré a mi alrededor y vi un conjunto de casas nuevas que estaban en venta. El pasado había sido borrado de una plumada y seguramente ninguno de los vecinos tendría la menor idea acerca de quién había sido Buenaventura Dantés. Nada de qué asombrarse. La ciudad cambiaba constantemente de máscaras y en sus distintos barrios se veían las grandes grúas que delataban el comienzo de alguna edificación. A veces me daba pena ver el fin de casas o palacetes que tenían el sello de otra época, pero sabía que el tiempo era un verdugo implacable y que otra gente, con distintos anhelos a los míos, disponía de la ciudad a su antojo. Y frente a eso no tenía más alternativa que mantener el tranco, aferrado al recuerdo de aquellos lugares que habían tenido un significado en mi vida. (Díaz Eterovic, *El segundo deseo*, p. 103).

De avenida Matta hacia el sur, la calle Portugal está llena de caserones de dos pisos que sobreviven a los planes inmobiliarios que reemplazan la historia de la ciudad por torres de departamentos que parecen imitar a unas pilas de frágiles cajas de fósforos. (Díaz Eterovic, *El segundo deseo*, p. 46).

Se revela que en la dialéctica del cambio y del pasado hay una actitud importante del novelista en redescubrir el conflicto de la transformación urbana de Santiago. Heredia, el personaje, no puede ir contra el tiempo y constata la pérdida de los lugares de la ciudad asociados a su memoria infantil. Sin embargo, pese a esto, asume una labor personal de reencontrar en su memoria el significado vital de los lugares que desaparecen en ese paisaje que constantemente se modifica en la capital chilena.

Una salida parcial de este formato –pensamos– la constituirá una reciente apuesta en que la investigación, si bien tiene conexiones sociales profundas, ha abandonado el terreno de la ideología de la ciudad allendista para penetrar en los meollos de la sociedad neoliberal reciente. Es de destacar el registro literario del actor y cineasta Boris Quercia sobre la historia de un “tira”⁹ llamado justamente como la ciudad, Santiago Quiñones. En este caso, el recorrido del “tira” por la capital nos hace entrar por lugares distantes de la propaganda modernizadora, así como de la pastoral nostálgica por los recodos de la ciudad perdida. En Quercia, el centro histórico de Santiago es explorado, por ejemplo, a través del crimen del detective Riquelme, amigo del protagonista en Esmeralda, una conocida calle prostibular, cercana a la Aillavilú de Díaz Eterovic. La investigación del crimen de Riquelme permite también la explicitación de la reunión conflictiva con nuestra sociedad, en esa dualidad que establecen los ejes oriente/poniente, y que en este caso se abre a través de una dirección duplicada: Puente Alto (identificado con el sur) y el segregacional sector de La Dehesa, en el que “El Rodeo 425” es la dirección repetida en la pesquisa urbana de Quiñones:

Una en la Dehesa, extremo nororiente de la ciudad, otra en Puente Alto, extremo suroriente. Como decir el Cielo y el Infierno. Me suena más que una vendedora con los dientes chuecos viva en Puente Alto. El viaje me toma una hora y media. Están arreglando las calles y el tránsito es lento, pesado. No me importa, me sirve para pensar. Método.

⁹ El término “tira” alude a la denominación coloquial chilena de un miembro de la policía civil, por lo que se constituye en un sujeto urbano equivalente al investigador.

Llego a la dirección, son las típicas viviendas sociales de los años ochenta hechas de ladrillos princesa y pizarreño en el techo. No están a bien traer. Los vecinos me miran curiosos, aquí todos notan que soy tira. (Quercia, p. 85).

Resulta muy destacable cómo Quiñones reconoce las viviendas sociales de décadas pasadas y cómo a su vez es reconocido en su calidad de sujeto urbano policial por los habitantes del sector. Definitivamente, aparecen caminos que nos muestran un Santiago más problematizado en la actualidad, tanto en Quiñones como en las novelas más recientes del mismo Heredia, a despecho de su nostalgia por los sitios que indefectiblemente desaparecen del paisaje ciudadano.

La ciudad, en permanente y acelerado cambio: hacia el simulacro de la globalización

Desde los años 80 Santiago se caracteriza por experimentar acelerados cambios en su fisonomía urbana. Una serie de demoliciones y construcciones de apariencia moderna, así como el surgimiento de nuevos barrios periféricos de clase media, decenas de grandes centros comerciales, megamercados, autopistas, un reciente sistema de transporte y grandes edificios corporativos componen el nuevo panorama de la ciudad. De este modo, Santiago ostenta hoy una imagen de ciudad moderna basada principalmente en la adquisición de modelos foráneos de urbanización. Esto se aprecia, por ejemplo, en la secuencia inicial de la novela *La bella y las bestias* (D. Oses), cuando el autor presenta a su personaje Marco Aurelio yendo en automóvil a su negocio inmobiliario, denominado irónicamente “Edén Poniente”. A través de su auto climatizado observa los sitios eriazos que va dejando su propia empresa destructora de “mansiones derruidas”. La destrucción y la metamorfosis de Santiago a través de la imagen neoliberal de la ciudad tiende a identificarse con procesos realizados a través de las facilidades que entregó el régimen militar a los empresarios, como insinúa Oses en su novela:

Tal vez en algún codo de la conciencia de Marco aletea la culpa por el asesinato de esos barrios cansados, porque los edificios nuevos implantan brutalmente sus volúmenes geométricos sobre la ciudad muerta, pisoteándola e imponiendo una discontinuidad tan rotunda como la línea de la autopista que corta en dos el casco urbano antiguo y destripa las calles sinuosas y sus rincones. [...]

Ahora el paisaje se hace sombrío y ni siquiera el brillo del parabrisas logra mejorar esa imagen de casas llenas de averías, de muros traspasados por la humedad de un siglo. Por las ventanas se asoman cardenales que crecen en jardineras hechas con tiestos en desuso, y gatos con sus crías que han de multiplicarse en los entretechos. Las casas muestran su vejez, su desamparo, el achaque de las vigas que al torcerse desdibujan las líneas de la arquitectura original. El conjunto parece una ciudad abandonada por sus propietarios y repoblada por los miserables. [...]

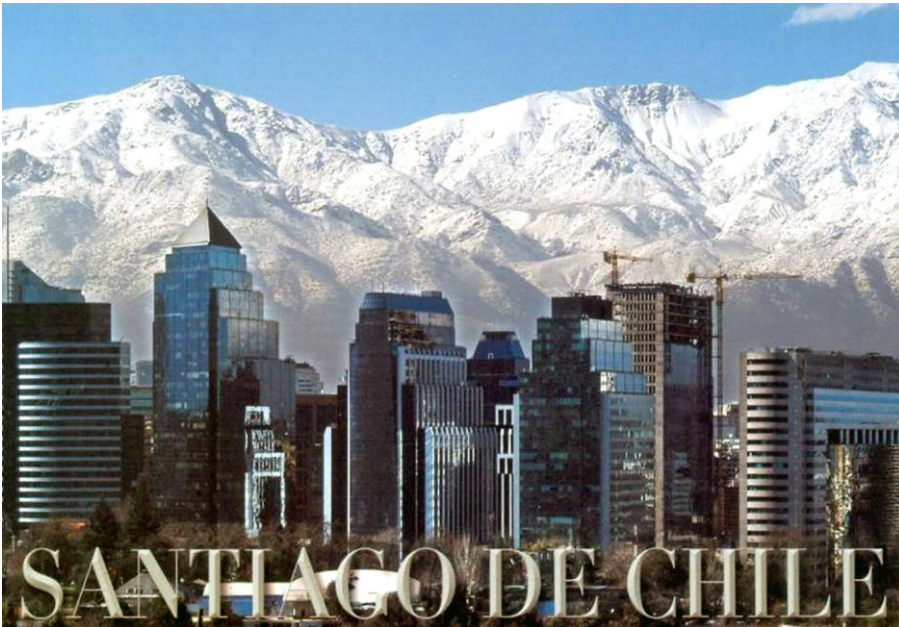
—Podredumbre —murmura Marco, y en esa palabra parece encontrar la confirmación de su triunfo sobre la ciudad moribunda, donde tarde o temprano terminará por imponerse la luz y las torres se empinarán hacia las nubes, reproduciendo en sus cristales los colores del cielo.

Sigue un territorio de casas demolidas, arrasadas, como si hubieran sufrido un bombardeo. Al fin el auto reduce la velocidad frente al enorme cartel que muestra un paisaje de plena dicha urbana y anuncia: remodelación Edén Poniente. Todo lo que usted y su familia necesitan para vivir felices: supermercado, multicancha, piscina, lavandería automática. ¡Y a pasos del centro!

Aquí la mañana de domingo recobra su brillo, se ve tan limpia que parece sin uso, como los departamentos blancos, asépticos, sin cortinas ni ropas tendidas.

Marco Aurelio baja del auto, saca su maletín y clausura las puertas con un artefacto electrónico de bolsillo. [...] Da una mirada panorámica hacia los edificios impolutos, respira hondo e intenta, una vez más, sentirse a sus anchas en ese reducto de modernidad enclavado en medio de los barrios muertos. Camina lentamente hacia el departamento piloto, señalizado con un cartel que invita con grandes letras azules: Venga a cumplir el sueño de la casa propia. Financiamiento directo. Venga. (Osés, *La bella y las bestias*, p. 13-15).

La capital luce una apariencia exportable, imagen creada para el mundo internacional, priorizando la exhibición del área céntrica y del oriente. De ahí la enorme cantidad de postales que potencian esta imagen de la ciudad exponiendo en sus fotografías el conjunto de edificios inteligentes del sector “El Golf”, con la cordillera de los Andes como telón de fondo. De ahí que las autopistas diseminadas en la capital luzcan como cualquier autopista del mundo, porque además de ser espacios sin muchas marcas particulares, se privilegia la construcción de una ruta que suprime la posibilidad de acceder a una visión, aunque sea parcial, del entorno. Esta urbanización modernizadora es vista por todos como un síntoma que no solo atañe a los sectores de la periferia. Todo Santiago es “víctima” de un afán modernizador que perfila a la ciudad como urbe pujante, de solidez económica, atractiva para el extranjero y que se posiciona como centro latinoamericano de inversiones. A diferencia de otras capitales latinoamericanas como Buenos Aires o Lima, que conservan o intentan conservar



Una ciudad en permanente renovación... Postal de "Sanhattan".

al menos parte de su patrimonio urbano, Santiago es una ciudad que se encuentra en permanente renovación, ágil en la construcción de nuevos edificios y resuelta a la hora de echar abajo antiguos inmuebles para iniciar una obra más moderna y negociable. Esta particularidad de la ciudad, descrita a menudo como capital latinoamericana dinámica y veloz, provoca en sus habitantes cierta desazón al momento de reconocer en los espacios cotidianos de la calle, el barrio, el vecindario..., un espacio propio, depositario de una memoria personal y colectiva que lleve a la comunidad a tener sentimientos de cariño, arraigo y respeto por su territorio cotidiano. Mientras la ciudad crece, los ciudadanos perciben esta expansión como un progreso indefinido hacia lo desconocido, que deforma los espacios hasta volverlos irreconocibles. Dicha actitud indiferente ante la propia ciudad no solo proviene de los rápidos cambios que sufre el espacio donde se habita; los medios de comunicación masiva también han producido en los ciudadanos ciertas formas de pensamiento que acentúan dicho desinterés por todo aquello que se mantiene extraño a los límites del hogar.

Los personajes de las novelas de Alberto Fuguet, Ernesto Ayala y María José Viera-Gallo viven en zonas donde la ciudad posee una organización urbana privilegiada, con gran cantidad de áreas verdes, veredas más amplias y alumbradas, barrios donde la mayor parte de la población pertenece a un nivel

socioeconómico acomodado y donde existe una fuerte inversión de las alcaldías en la mejora de las condiciones físicas de las comunas. Sin embargo, en estas novelas surgen distintos tópicos ligados a la incapacidad para comprometerse o identificarse con la propia ciudad, el vecindario o el barrio, acentuada en sectores acomodados por la innecesaria participación de sus habitantes en los espacios externos a su casa y jardín o por la permanente transformación del entorno. Ello deviene en mayores y más profundos sentimientos de soledad y desamparo que una sociedad globalizada (o en vías de) padece ya de por sí. En la mayor parte de los personajes de nuestras novelas enmarcadas en el sector oriente se advierte un sentir generalizado de cierta orfandad o abandono frente a su grupo y espacio. Si a esto le sumamos el tipo de relaciones humanas que se establecen dentro de ámbitos laborales y cotidianos en una sociedad en vías de globalización, el extravío de nuestros personajes se vuelve aún más profundo debido a la fragilidad de los vínculos y seguridades para el futuro del mundo cotidiano en que se mueven.

Viera-Gallo presenta en su novela *Verano robado* las experiencias de una adolescente, vividas durante un verano en Santiago. Livia Spector se queda sola en la casa materna durante todo el verano, en la antigua y deteriorada casa de Ñuñoa –en pleno proceso de mudanza–, con casi todo embalado y prácticamente nada para comer. La ciudad para Livia no tiene nada de ideal, ni siquiera en escasos momentos; a pesar de vivir en un barrio residencial como Ñuñoa, ella no percibe esa realidad como un privilegio. Livia no se sorprende con nada y tampoco se asombra al contemplar la vista de la ciudad desde un alto edificio de la avenida Colón: “Salgo a la terraza. Frente a mis ojos aparece la vista de todo Santiago: grandes avenidas vacías y edificios de departamentos piloto. Los cerros se derriten tras la luz naranja del inicio del atardecer” (Viera-Gallo, p. 65). Livia se fija más en los departamentos piloto que en las luces de la noche o en lo grande de la ciudad. La protagonista pareciera no esperar nada más que lo que obtiene de esa vista de Santiago. Ni su barrio ni su ciudad pueden ser más que meros escenarios. No le extraña tampoco que Santiago se encuentre transformándose; es un rasgo más de ese presente tan escurridizo. Describe a Ñuñoa como un barrio con

muchos negocios nuevos que intenta lucir más internacional y dejar ese aire provinciano que la caracteriza, y para ella esta renovación es solo un hecho más de ese paisaje urbano. Livia sabe que tarde o temprano Santiago terminará borrando la mayor parte de sus huellas locales y pronto lucirá como cualquier otra ciudad del mundo, y eso tampoco importa.

Se podría concluir que las ficciones del oriente santiaguino dibujan “ciudades sin identidad de donde surgen individuos sin identidad”, como dice un personaje de Ayala. Esto se da más rápida y fuertemente en los barrios y comunas del sector oriente, pues son los que se modernizan con mayor fluidez y los que reflejan una imagen de Santiago como ciudad moderna, pulcra, ordenada y expedita, en oposición a esa otra ciudad que comienza de Plaza Italia para abajo. Usualmente, los personajes de las ficciones del oriente barrial (Ayala, Fuguet, Viera-Gallo) se encuentran perdidos, a la deriva y desamparados en una realidad que no les ofrece más que lazos superfluos, desligados de su entorno y sin planes para un futuro diferente. Así, como expresa en una crónica (“Esta no es mi ciudad”) el periodista Max Izquierdo, personaje de la novela de Ayala:

Vivir en una ciudad que se transforma día a día es mucho peor que la amenaza constante de terremotos, inundaciones y tsunamis con que la sociología latinoamericana se llena la boca tan a gusto. [...] La destrucción de la ciudad, en cambio, sucede todos los días, delante de nuestros ojos, al alcance de nuestras manos. Ella sí provoca la idea de vivir en un lugar momentáneo, prestado, que pertenece a cualquiera menos a uno. Tu ciudad no es tu ciudad, es la ciudad de otro. Vives en ella como un invitado, un huésped con fecha de salida. De paso.

Barrios, cuadras completas que han sobrevivido perfectamente a un siglo, en dos o tres años son derrumbadas por los constructores de los Nuevos Proyectos. Al final solo quedan fragmentos, pedazos aislados, momentáneamente a salvo en medio de una sucesión de ventas de automóviles, edificios de espejos, centros de estética, paletas publicitarias, carteles de neón, botillerías, bombas de bencina y supermercados. Pálidos restos que invocan lo que hubo y que exponen la desgracia de nuestra indiferencia. Y no es, como podrían pensar las almas finas, un problema estético. Es un problema metafísico. Lo que se fragmenta no es solo la ciudad, sino también nuestro pasado.

Santiago no alcanza a durar tal como está ni una generación, a veces mucho menos. Entre tu infancia y tu adultez la ciudad cambia tanto que se hace imposible reconocerla en tu historia. Donde antes estaba la casa de tu mejor amigo, ahora hay un edificio. Donde estaba la casa de tu madre, ahora hay una farmacia. En la esquina donde diste tu primer beso hay un local de comida rápida. La calle por donde te ibas en bicicleta al colegio está transformada en una avenida cuatro pistas. La panadería donde comprabas berlines es parte de un enorme centro comercial. Al principio te importaba y te dolía, pero luego dices bah, a la mierda, y no te importa más. Ya está. Filo. La insignificancia termina por invadir tu relación con la ciudad.

[...] La gente no se reconoce en su ciudad y no le importa lo que hagan con ella. Nada sale de la nada. Una ciudad sin identidad produce personas sin identidad.

Maldigo esta ciudad. Maldigo Santiago. Que los futuros habitantes algún día la abandonen y Santiago se convierta en las ruinas de lo que nunca fue. (Ayala, p. 24-26).

Desde el análisis de *Examen de grado* vemos cómo la ciudad, un espacio físico que podría actuar como elemento de sostén ante el desamparo y el olvido, un espacio que podría retener algo de lo vivido en su constitución, ya no es más un sitio imperecedero y depositario de recuerdos y experiencias personales. Los rápidos cambios en los que se ve inmersa, su acelerada destrucción y reedificación, junto con su extensión, su configuración dispersa y fragmentada, y la imposición de una vida volcada hacia dentro tras la desaparición paulatina del uso del espacio público, impiden a los habitantes encontrar espacios de reconocimiento individual y colectivo. Todo ello, además, acentuado por la localización a la que nos enfrentamos en las novelas, pues estas están ambientadas en el sector oriente de la capital, donde más cambios urbanos y remodelaciones se producen; uno de los sectores con menor carga histórica, con barrios donde la vida en el espacio público es reducida y donde el miedo al ‘otro’, las comodidades del hogar y la intolerancia a la diferencia producen un aislamiento aún mayor que en otros sectores de la capital.

Sin embargo, frente a esta perspectiva globalizadora se impone la descripción de zonas ubicadas bajo Plaza Italia, en las que emerge una restitución de sectores más humildes o de “la población” dotada de un valor social comunitario del que carece el barrio alto. Es decir, en “la población” podrían hallarse aún algunos vestigios de relaciones primarias o de asociación colectiva espontánea en lazos de amistad, familiaridad y convivencia participativa en el entorno. La novela *Algo más que esto*, de Roberto Fuentes, nos muestra, desde la mirada de un niño de diez años llamado Betto, la vida poblacional, los lazos de cooperación entre vecinos y la amistad con sus compañeros de juego de casas contiguas como el valor supremo para el protagonista y su etapa de infancia. Habría una cotidianidad que se desarrolla en el espacio público de la calle y, por ende, un uso colectivo de dicho espacio como lugar de encuentro e intercambio social, que implica tanto la celebración de fiestas –donde todos participan y

“ayudan” en la organización– y la práctica de juegos grupales, como la cooperación para actividades mayores que implican incluso un paseo en bus a la playa de Cartagena. Betto reconoce su lugar como único y desarrolla un apego a su pasaje y calles aledañas:

A eso de las nueve nos juntamos otra vez en el pasaje, en mi pasaje, que es del Juanito y del Álvaro también. Los demás sólo viven cerca: el Willi al frente, el Coquito Malo y el Perrito en la misma calle del Willi pero dos pasajes más allá, y el Nino a la vueltecita. Pasaje Cayul, dice un letrado de lata colgado de un alambre a la entrada y todos, los que vivimos en él y los que no, lo queremos de alguna forma. Es tonto, quién va a querer un pasaje de tierra que tiene como única gracia ser el único que está cerrado –un muro de ladrillo nos separa de la población vecina–, pero así no más es. (Fuentes, *Algo más que esto*, p. 27-28).

La experiencia de Betto es sintomática de un entorno en que las relaciones comunitarias y vecinales son claves dentro de la estructura social de apoyo y convivencia. La diferencia entre estas formas de habitar y las que se describen en torno al barrio alto reside en el compromiso con el lugar de residencia y los modos de apropiarse del espacio público circundante. Betto no padece sensación de abandono porque, pese a pertenecer a un grupo social más desprotegido económicamente, entabla relaciones con su comunidad, su entorno y su barrio que contribuyen a construir memoria arraigada en un espacio colectivo, propio, conocido. De ahí la fortaleza del relato de la infancia, desarrollado en el ámbito social del barrio y no solo en la escuela o el hogar.

Pero Betto experimenta los artefactos de la globalización como espacios ajenos a su realidad, en oposición a la naturalidad con que los personajes de Fuguet, Ayala o Viera-Gallo transitan por algunos tan emblemáticos como centros comerciales o *malls*. Betto conoce el famoso Parque Arauco –*mall* que representa el auge económico del país– y lo sintetiza en una estructura luminosa y semividriada que encierra cientos de tiendas de lujo, solo accesibles para unos pocos. La percepción de Betto de aquel lugar es de desconcierto y extrañeza. Incluso se define a sí mismo como extraterrestre; el capítulo se titula “Un E. T. con mundo”, ya que su tía –que es quien lo lleva a conocer el Parque Arauco– argumenta que un niño santiaguino del siglo XX debe conocer tamaño centro comercial. Las descripciones son elocuentes: dejan entrever la segregación y

discriminación por encarnar un sector en que “harta gente linda [...] andaba dando vueltas”, así como la ausencia de carácter del lugar, definido por materiales sin textura como los espejos y vidrios. Betto señala: “quedé helado con tanto brillo. Los espejos, las vitrinas, el piso, la cara y el pelo de la gente, todo brillaba. El noventa y nueve punto nueve por ciento eran personas rubias. Me sentí como chanco en misa” (p. 127).

Germán Marín también menciona en *Ídola* el famoso Parque Arauco, ya que se ha convertido desde los años tempranos de la década de los ochenta en ícono del país pujante que a tantos enorgullece. El protagonista de la novela no duda en señalar el “cosmopolitismo” que define al *mall* y el contraste que se produce entre el adentro y el afuera, pues frente a él hay sujetos como Betto que para llegar a trabajar o visitar el Parque Arauco deben viajar largas horas en locomoción colectiva de funcionamiento irregular, propia de un país subdesarrollado.

Cada uno de los domingos que me tocó convivir con la veterana, fuimos durante esas tardes interminables a pasear al Parque Arauco como una buena familia chilena por las galerías resplandecientes, compuesto el mall de distintas tiendas de lujo de marcas prestigiosas, donde se saboreaba de vitrina en vitrina, a través de cada una de las plantas, el aire cosmopolita que se respiraba allí sin salir al extranjero. Éramos un país moderno con vista al mundo, pero que aún estaba envuelto en el subdesarrollo como ratificaba cuando salíamos del lugar, después del esparcimiento, a esperar el modesto bus en la esquina (Marín, p. 189).

Los personajes de la novela *Por favor, rebobinar*, de Alberto Fuguet, son tal vez los que mejor se adaptan a los escenarios globalizados. Han nacido y crecido en un sistema de desarrollo neoliberal y es ahí donde despliegan sus respectivos futuros y proyectos. Si revisamos en qué ha terminado cada uno de los integrantes de generación de un colegio de barrio alto, nos encontramos con: Pancho Iturra, que administra una ferretería en un *mall* (espacio bastante anónimo); se dice de él que “sigue a las masas, pero nunca se integra del todo” (p. 258). Carla Awad, por su parte, es “ejecutiva de una empresa de telecomunicaciones y gana muchísimo. Vive sola en un departamento que se compró en el Golf. Dice que los tipos de [su] generación le tienen miedo” (p. 260). Alfredo Pizarro “trabaja de supervisor en los Fresh Market de Almac, pero siempre lo van rotando de sucursal en sucursal” (p. 264). Ricardo Román ha vivido en muchas partes y nunca se ha establecido del

todo; es *dealer* de éxtasis y GHB. Rosario Lavín es auxiliar de vuelo de Lan Chile. En fin, Pascal Barros es un músico que no se establece en ningún lugar fijo y decide irse a vivir a un hotel, lugar absolutamente carente de personalización y calidez. Todos ellos tienen trabajos que exigen pocas ataduras a lo personal, lo íntimo, lo social. Algunos se mueven cotidianamente en “no lugares” como el aeropuerto, el hotel, el *mall*, el supermercado, incluso –si ampliamos el concepto– las telecomunicaciones. Y la gran mayoría realiza trabajos que parecen ser momentáneos, acordes a las circunstancias del momento. Incluso se ha elegido un hotel para reunir a los amigos del pasado, un espacio sin rasgos de familiaridad. El City es el sitio ideal para reunirse sin demasiados compromisos, sin sentirse demasiado atados a nada, porque no es más que un espacio para transitar. Baltasar Daza, por ejemplo, no muestra a la prensa su hogar y suele reunirse en lugares poco familiares donde no deje en evidencia su intimidad¹⁰.

Pareciera que estamos ante una generación marcada por la impersonalización de los espacios mediáticos, por la vertiginosidad de los cambios, por la imposibilidad de predecir el futuro a largo plazo, por la dificultad para reconocerse cada uno en su espacio o por sentirse partes de algo. En la era globalizada parece que “los modelos de felicidad dejaron de ser a largo plazo” (Bauman, 2004: 192) y todos los integrantes de esta generación se encuentran tratando de sacar partido al presente de la mejor manera posible, buscando desesperadamente entretenimientos, ideas o relaciones a las que asirse sin procurar que duren demasiado, preocupados nada más que de sobrellevar un presente de la mejor manera, de hacerle frente a la soledad con lo que esté al alcance de la mano, a veces las drogas, el sexo, la música, el zapping televisivo, películas o lo que fuere.

Por último, para cerrar esta sección queremos aludir al caso extremo que presenta la novela *2010: Chile en llamas*, de Darío Oses. Se trata de una proyección futura y apocalíptica de Santiago en la que las consecuencias de una modernización globalizante han sido devastadoras para la ciudad: contaminación,

¹⁰ “Baltasar Daza tampoco recibe ‘a la prensa’ en su departamento. Lo hace en distintos locales urbanos: el bar del City Hotel; el Au Bon Pain del centro; la terraza del Hotel Carrera, al lado de la piscina”. (Fuguet, p. 273).

violencia, sistemas de represión generalizada, edificios que superan en altura a la nube de *smog*, basura y desperdicios que atiborran los vertederos, niveles de radiación nocivos para la salud y “enjambres de zeppelines” estacionados sobre las cabezas de los santiaguinos. Para subir a ellos existen “puertos de embarque habilitados en distintos *malls* y [poder así] visitar desde el aire las parcelas de agrado en pleno campo, loteadas por una gigantesca empresa inmobiliaria” (p. 23-24). Oses se sirve de los *malls* como ámbitos donde registrar la frustración del proyecto modernizador-neoliberal-globalizante, puesto que en un futuro imaginario estarían abandonados o disminuidos en su función comercial:

Los años 90 del siglo XX fueron la época de oro de los malls. En ese tiempo eran palacios del consumo que atraían a miles de familias y las deslumbraban, no sólo con el despliegue de mercaderías de todo el mundo, sino también con créditos fáciles que permitían fantasear con compras infinitas. [...]

Ahora el desgaste los uniformaba. En alguno de los ciclos recesivos de la economía los malls fueron abandonados. Se los ocupó como bodegas y como templos de las muchas sectas religiosas escatológicas que proliferaron en el final del siglo. En ese tiempo fue cuando les arrancaron sus revestimientos y terminaciones de lujo, y también sus sanitarios y luminarias. Sólo quedó la estructura desnuda de concreto, que más tarde fue repoblada por negocios menores. (Oses, p. 53).

Esta novela presenta el panorama devastador que podría desencadenar una modernización desarrollada en un panorama económico neoliberal sin mayor planeamiento ni regulación estatal en su proyección hiperbólica y arribista.

Reflexiones finales. Hacia un nuevo paradigma: el Santiago post

En general, los autores que escriben sobre Santiago tematizan de modo diverso su percepción, encuentro y resistencia con la capital chilena. Normalmente Santiago no era el tema central de las novelas; la explicitación de la metrópolis se presentaba de modo implícito, aunque su importancia fuera notable, como en Luis Orrego o José Donoso (con *Casa grande* y *El obscuro pájaro de la noche* respectivamente) por indicar dos casos relevantes. Sin embargo, empiezan a notarse signos de cambio respecto a esta situación. Ya podemos contar con una suerte de tradición del relato capitalino reciente, de la que participan escritores

como Ramón Díaz Eterovic –asociado al centro de Santiago–, Fuguet –con sus muestras sobre una capital globalizada– y Nona Fernández –con el desarrollo de un espacio santiaguino ligado a ciertos barrios tradicionales, a la memoria y a la política.

En las representaciones de Santiago aparecen nuevos elementos vinculados a la globalización y a la erosión de los modos tradicionales de relacionarse en la ciudad. Las novelas crean una imagen dual de la capital. Por un lado, se muestran pastorales retrospectivas, dirigidas a espacios que están desapareciendo –como los antiguos barrios del centro de Santiago abordados por Díaz Eterovic–, en compañía de versiones que evalúan el modo conflictivo en que la ciudad se orienta a constituir una urbe global periférica. Por otro lado, se apela a la transformación vertiginosa que ha sufrido la ciudad mediante la representación del sector oriente de Santiago. Como espacio de orden y embellecimiento racionalizado, este último aparece con un funcionamiento autónomo respecto a la ciudad que se extiende bajo Plaza Italia, exhibiendo desconfianza y miedo hacia las ocupaciones sociales realizadas dentro de su circuito cerrado de existencia. En el caso de los sujetos se visualizan posturas de alienación y recelo frente a los cambios, mostradas a través de personajes que circulan desorientados por la ciudad y que difícilmente encuentran un punto de inserción y reconocimiento en esos barrios; ello se explica por cierta desorientación ideológica propia de la década de los noventa. Sin embargo, también aparecen sujetos absolutamente integrados a estos cambios, sobre todo personajes jóvenes que tienen más puntos de contacto con elementos de mass media y marcas globalizadas, es decir, con lo que son los nuevos referentes en estos barrios aislados, que encuentran en el *shopping* y en los condominios privados un territorio de circulación y de habitación modélico.

En general, los imaginarios extraíbles de la novelística chilena también muestran elementos que configuran una imagen de segregación o fragmentación y que son compartidos con otros géneros como la crónica urbana (véase Henríquez, 2008). Sin embargo, se puede atisbar que dentro del cierre compositivo que establecen, y reforzado especialmente por la variedad de pastorales que tienen

sus puntos de contacto en la recuperación de la memoria histórica o de una ciudad previa al año 73, es como pro-crean un imaginario de ciudad compacta y literaria que parece estar en permanente construcción y destrucción, con cierta raigambre en elementos míticos (piénsese, por ejemplo, en la novela de Osés). De este modo, frente a los prejuicios que causa en los urbanitas desamparados la modernización acelerada y la “verticalización” de la ciudad junto a las urbanizaciones nuevas en distintos sectores, parte de las novelas analizadas se repliega en un gesto que envuelve la descripción de símbolos nacionales anclados en distintos territorios del país. Se comprende así el tratamiento específico que se da en las novelas a espacios como La Moneda, el centro de Santiago, lo que era la Chimba, el sector norte, el río Mapocho, etc. En tal sentido, la novela postdictadura busca devolver los caracteres histórico-simbólicos que la ciudad modernizada pareciera haber extraviado, a veces en relatos que en su restauración memorialística apelan a pastorales de lugares utópicos.

Si bien las novelas comprueban los asertos de los imaginarios sobre la fragmentariedad de la ciudad y la extranjería de los ciudadanos de aquellas, hay que reconocer que se establece al menos una tensión doble en la que, merced a un conjunto importante de relatos, se busca recomponer el pasado. Esta recomposición se basa no en la totalización compositiva, sino en la percepción de la memoria enfocada varias veces en unos pocos individuos que reconfiguran su juventud a partir del Santiago que conocieron en otra época, o incluso en proyecciones de lugares nuevos que parecen oponerse a los imaginarios de desindividuación, propios de las ficciones que caracterizan a los barrios acomodados del oriente capitalino.

En concordancia con nuevos usos de la tecnología y de los medios, se observa un incipiente replanteamiento de la relación de los ciudadanos con la urbe, anticipado por Alberto Fuguet. Es la forma de aceptar a Santiago como un tejido de posibilidades múltiples en el que se superpone a los anhelos de la memoria una orientación mediática, ya sea un juego, una canción citadina en un *iPod* o la estética *cyberpunk* que recubre la percepción del urbanita. Esta opción desfragmenta el disco duro pasado de las versiones de la ciudad y contribuye a

dibujar un nuevo escenario, menos sometido a las re-construcciones de la memoria ideológica y ya radicalmente en sintonía con la nueva alfabetización mediática que los tiempos anuncian. Es una imagen que no podemos calificar de amable respecto a Santiago, pero que sí instala unos tiempos de la modernización que al menos refrescan el paisaje unívoco de las pastorales del espacio público capitalino que, en cierto sentido, canonizó y sentenció la imagen del Palacio Presidencial ardiendo. Es la ciudad de autoras jóvenes como María José Navia, una urbe con problemáticas individuales y asociadas a grupos minoritarios que comparten ciertos gustos específicos; también se ha de reconocer un Santiago anunciado y que se dejar oír con voz sugerente en medio del sarcasmo ante las ruinas ideológicas. Por eso, no deja de ser llamativo que esta joven narradora sea, junto con Germán Marín, la única autora que haya sintonizado con los movimientos sísmicos que atraviesan la capital en un paisaje apocalíptico que se hace más auténtico que la visión –que no termina de cuajar– de las ruinas ideológicas en que la memoria parece atrapar a los narradores que se atreven a escribir teniendo a Santiago más que como telón de fondo. Daniela, personaje de la novela *Sant*, afirma sobre la fealdad de la ciudad:

Quizá por eso le gusta tanto su ciudad. Con sus limitados atractivos, sus malas costumbres, la melancolía de sus parques que apenas logran ocultar en algo el bullicio y la suciedad. Una ciudad que recibe al visitante a regañadientes, con un aire sucio que se atora en sus gargantas y les impide contemplar el espectáculo desde las alturas; calles a medio hacer en las cuales el bus de turismo se mueve a saltos, impidiéndoles tomar fotografías e incluso asomarse. Ciudad autista, donde nadie habla otro idioma, porque no es necesario, no importa incluir a nadie más, y el turista debe hacerse entender a señas, a gritos, con gestos desesperados.

Una ciudad a la que la gente no vuelve. Al menos, no por gusto. (Navia, p. 115-6).

Es curioso que la fealdad destacada por el personaje de Daniela traspase el gusto por una metrópolis que no destaca por un atributo específico que sirva de enganche urbano respecto a las ciudades latinoamericanas; que a pesar de encarnar cualidades distintivas como las representaciones que engendran Buenos Aires o Río de Janeiro, sí parece desmarcarse y atesorar una mirada que rescata ese pulso acelerado que nos instala en el siglo XXI y al que Santiago, en su “fealdad” desarrollista, parece acomodarse de mejor modo que las capitales

continentales mencionadas. La fealdad de Santiago es reinterpretada en las escrituras narrativas recientes, en donde destaca un nuevo imaginario que equipara desde esta perspectiva la ciudad a otras capitales latinoamericanas; es el Santiago “oculto” o “subterráneo” explicitado por César Farah.

Santiago es una ciudad donde cierta realidad se esconde. Es la realidad, por eso nunca la tocamos directamente, pero algo pulsa en ella, detrás de nosotros, a hurtadillas, creciendo y creciendo sin que nadie lo note, sólo a veces una ruptura, una rajadura en el orden normal del mundo y esa realidad traumática, brutal e inexplicable, brota. Pensar en esto no hace sino llevarme a la pregunta de ¿cómo enunciarla? Supongo que de la manera más simple: ¿qué quiere la ciudad? No puedo distinguir otra cosa, sino una especie de mandato de algo que no puedo comprender. (Farah, p. 235)



Visión panorámica de Santiago desde el teleférico de la ciudad. Foto de los autores.

En palabras de Farah, la ciudad es un código para ser descifrado. Santiago se transforma en un organismo viviente que está detrás de las fachadas de la ciudad neoliberal aparentemente tranquila.

Santiago no es chico. Digamos: es físicamente chico, de eso no cabe duda, pero es profundamente grande, enorme. No es el D. F. mexicano, ni Buenos Aires, no es París, Lima o Londres, el asunto con Santiago es que es engañosa como ciudad, simplemente porque no tiene el tamaño de su grandeza. En esta ciudad hay una profundidad tan monstruosa, que aterriza. Su aparente gris, su orden y calma, son apenas la máscara de una animalidad salvaje y brutal, detrás de la apacible quietud de las casas con antejardín, detrás de los supermercados y edificios de apartamentos, justo debajo de los restaurantes y pubs favoritos de los oficinistas, hay una masa viscosa y sanguinolenta, una masa que se mueve, respira y palpita, una masa que, de cuando en cuando, aúlla, grita, tiembla y nos recuerda que bajo la cama de la buena dueña de casa, algo está creciendo.

El Santiago limpio y ordenado, el Santiago normalizado, es un invento, un artificio que cubre a la bestia de pantano que en realidad es; justo igual como somos todos los chilenos, todos con la pretensión de ser oficinistas, todos bien peinados, hombres medios, grises y normales, todos permaneciendo ajustados.

Pero en las noches las luces se apagan y la ciudad se llena de calibanes. (Farah, p. 244-5)

Este narrador reinterpreta la lógica en la que es encorsetado Santiago. Más allá de sus dimensiones, relativamente modestas frente a otras urbes o megaciudades, la capital chilena se muestra en sus palabras como un “monstruo” latente, como un doble de la ciudad diurna que es la cara de la tranquilidad que exhibe Santiago. En la lectura de esta duplicidad nocturna, Farah se encarga de construir un nuevo régimen de lectura para el monstruo que late en todos nosotros, el organismo que esconde la ciudad bajo la máscara de las apariencias. No es que Santiago sea gris o pequeño, sino que omite una realidad de fantasmagoría que alimenta esa chatura cotidiana engañosa. Al respecto, se puede pensar que estas relecturas de lo gris de la ciudad nutren felizmente la revisión de algunas de las representaciones de aquel imaginario pesimista unívoco de la ciudad que ha lastrado el acercamiento a Santiago de los novelistas anteriores.

Fuentes y bibliografía

FUENTES

AYALA, Ernesto, *Examen de grado*, Santiago, Bruguera, 2006.

BRODSKY, Roberto, *El arte de callar*, Santiago, Sudamericana, 2004.

DÍAZ ETEROVIC, Ramón, *El color de la piel*, Santiago, Lom, 2003.

- El segundo deseo*, Santiago, Lom, 2006.
- EDWARDS, Jorge, *El sueño de la historia*, Barcelona, Tusquets, 2000.
- ELECTORAT, Mauricio, *La burla del tiempo*, Barcelona, Seix Barral, 2004.
- FARAH, César, *El gran dios salvaje*, Santiago, Emecé, 2009.
- FERNÁNDEZ, Nona, *Mapocho*, Santiago, Planeta, 2002.
- Av. 10 de Julio Huamachuco*, Santiago, Uqbar, 2007.
- FRANZ, Carlos, *Almuerzo de vampiros*, Santiago, Alfaguara, 2007.
- FUGUET, Alberto, *Por favor, rebobinar*, Santiago, Alfaguara, 2005.
- MARÍN, Germán, *Un animal mudo levanta la vista* (trilogía), Santiago, Sudamericana, 2002.
- NAVIA, María José, *Sant*, Santiago, Incubarte, 2010.
- OSÉS, Darío, *La bella y las bestias*, Santiago, Planeta, 1997.
- 2010: Chile en llamas*, Santiago, Planeta, 1998.
- QUERCIA, Boris, *Santiago Quiñones, tira*, Santiago, Mondadori, 2010.
- RONCAGLILO, Santiago, “Vacaciones en el Hyatt”, en *Pasajeros perdurables. Historias de escritores viajeros*, Barcelona, Seix Barral, 2006, pp. 217-231.
- SILVA, Mario, *Los que sobran*, Santiago, Tajamar, 2007.
- TROMBEN, Carlos, *Poderes fácticos*, Santiago, El Mercurio/Aguilar, 2003.
- Prácticas rituales*, Santiago, Alfaguara, 2005.
- Karma*, Santiago, Alfaguara, 2006.
- VIERA-GALLO, María José, *Verano robado*, Santiago, Alfaguara, 2006.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- La sociedad sitiada*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- CÁNOVAS, Rodrigo, “Siete ciudades, siete destinos: apuntes sobre novela chilena actual”, en *Acta literaria*, n.º 19 (1994), pp. 17-37.
- “Los espacios que restan en la novela chilena actual”, en *Literatura y Lingüística*, n.º 11 (1998), Universidad Católica ‘Raúl Silva Henríquez’, Santiago.

FRANZ, Carlos, *La muralla enterrada*, Santiago, Planeta, 2001.

GREENE, Ricardo, *Mi Santiasco querido* (Tesis de Magíster en Desarrollo Urbano), PUC, 2006, localizada en www.bifurcaciones.cl/MiSantiascoQuerido.pdf.

HENRÍQUEZ, Florencia, *Crónica urbana chilena actual: Imaginarios en torno a la ciudad de Santiago de Chile rumbo al Bicentenario* (Tesis de Magíster en Letras), PUC, 2008.

LIZAMA, Jaime, *La ciudad fragmentada*, Santiago, UDP, 2007.

MORAND, Carlos, *Visión de Santiago en la novela chilena*, Santiago, Logos, 1988.

OSSA, Carlos, y Nelly Richards, *Santiago imaginado*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004.

Poéticas urbanas. Representaciones de la ciudad en la literatura, de José Manuel Prieto González, terminó de imprimirse en noviembre de 2012, en los talleres de la imprenta Universitaria de la UANL. En su composición se utilizaron los tipos NewBskvll BT 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15 y 48. El cuidado de la edición estuvo a cargo del autor. Formato interior y diseño de portada de Yéssica Méndez, Laura A. García, Ricardo Lazcano y José M. Prieto

